B. C. U.
24020
Sublet

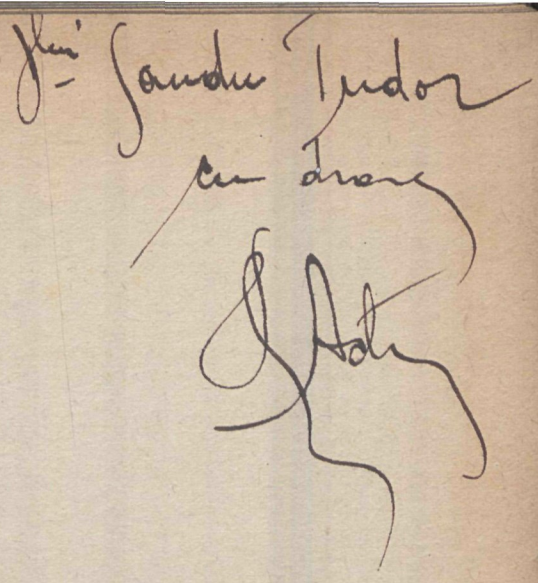
BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI

Cota 24020 Subsol

Inventar 503137

510

924.145



SHAKESPEARE

S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE PE HÂRTIE VIDALON, DOUĂZECI ŞI CINCI DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN COMERŢ, NUMEROTATE DE LA 1 LA 25

MR. WILLIAM

SHAKESPEARES

COMEDIES, HISTORIES, & TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies

LONDON

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623

Titlul Ediţiunii Folio 1623 cu gravura de Martin Droeshout

92
A 16

HAIG ACTERIAN

D

333913

SHAKESPEARE

892

Cu 8 planşe afară din text

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI
– BUCUREŞTI –
BIBLIOTECA

Institutul Pedagogic de 3 ani
BUCUREŞTI
Nr. inv. 92833
BIBLIOTECA

BUCUREŞTI
FUNDAŢIA PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ «REGELE CAROL II
39, Bulevardul Lascar Catargi, 39
1938

INSTIT. PEDAGOGIC DE 3 ANI
BUCUREŞTI
Nr. Inv. 630
BIBLIOTECA

924145
lei 3

Biblioteca Centrală Universitară
BUCUREȘTI
Cota 24020 Dublet
Inventar 503137

24020 Dub

RC 247/06

B.C.U. Bucuresti
C503137

VIEAŢA

Shakespeare (Portretul Grafton)

VIEAŢA

In anul acela regina avea treizeci şi unu de ani; Elizabeta stăpânea de aproape şeapte ani un popor straşnic, îndrăsneţ, crud şi drept, abia deşteptat la o conştiinţă naţională, având încă lupte interne religioase şi sociale care se vor uita într'o uriaşă capacitate imperialistă; sângele reginei, al Tudorilor, îndemna coroana şi Anglia la ambiţiuni, aur şi piraterii. In primăvara aceluiaşi an 1564, în luna Aprilie, în ce zi nu se ştie, s'a născut William Shakespeare.

Shake-speare (hasti-vibrans) e o poreclă dobândită de vreun luptător medieval dibaciu în mânuirea lăncii. Era un nume purtat de multe familii în diferite părţi ale Angliei şi mai ales în Warwickshire. In secolul al şease-sprezecelea se aflau în acele părţi chiar mai mulţi William Shakespeare. Cel care s'a născut la Stratford-on-Avon, ca al treilea copil al soţilor John Shakespeare şi Mary Arden, cel care a fost botezat la 26 Aprilie 1564 şi a murit la 23 Aprilie 1616 tot la Stratford, fu sortit să lase omenirii o nouă tâlmăcire a sufletului.

Master Shakespeare, cum îl numesc prietenii din acea vreme, a lăsat 37 piese de teatru, 6 poeme, 154 sonete şi alte 14 piese de teatru socotite apocrife. Admirat şi invidiat pentru îndemânarea şi uşurinţa cu care îşi

îndeplinea meşteşugul poetic, fără să prezinte un deosebit interes pentru contemporanii săi, Shakespeare a trecut prin vieaţă modest, cinstit, muncitor. Vremea din care a făcut parte nu l-a recunoscut, pentrucă a fost cu adevărat icoana vremii sale. Doi camarazi, din compania de teatru unde a fost actor şi director, au adunat la 1623 opera shakespereană după manuscrisele rămase, publicând-o cu un portret gravat de *Droeshout* şi zece versuri către cititor de prietenul poetului *Ben Jonson*. Afară de şease iscălituri pe diferite documente şi trei pagine în manuscriptul revizuit al piesei apocrife « Sir Thomas More » nu se află nicio urmă a scrisului de mâna sa. Faima operei a durat timidă un secol după moartea sa; în ultimele două secole furia unei glorii universale l-a aşezat ca monument nepieritor al umanităţii; încă şi azi Shakespeare robeşte natura, încearcă omul, îi caută hotarele şi veşnicia.

* * *

Stratford-on-Avon era un mic centru străvechiu. Peste râul Avon (în welsh *afon*, râu) trecea o cale romană, de unde îşi trage numele Stratford (în engleza veche *straet* din latinescul *strata*, cale; şi englezescul *ford*, vad). La miazănoapte de calea care trecea prin vadul râului, în timpul cuceririi normande s'a alcătuit o aşezare de 150 locuitori; agricultura era singura lor îndeletnicire. Aproape de locul unde azi se află biserica « Sfânta Treime » se găsea pe vremea Saxonilor o mânăstire şi tot locul aparţinea Episcopului de Worcester. Păduri mari se întindeau în toate părţile. Cu timpul, la

intersecţia câtorva drumuri s'a stabilit un târg săptămânal, care a mărit numărul locuitorilor, ceeace a determinat episcopia să taie câteva străzi între case. Astfel a luat fiinţă comuna Stratford-on-Avon.

Pe la jumătatea secolului al şeasesprezecelea micul târg avea vreo 1.500 de locuitori. Aici, la 29 Aprilie 1552 a fost pedepsit cu un shilling John Shakespeare, tatăl poetului; el nu era din Stratford, dar a fost identificat cu un John Shakespeare din Snitterfield, care administra în 1561 averea tatălui său Richard, fiind numit *agricola* sau cultivator. Din alte documente el apare ca ţăran, sau mai potrivit, răzeş. Despre Richard, bunicul poetului, nu se ştie aproape nimic; el avea legături de afaceri cu un anume Robert Arden. Amănuntul e interesant pentrucă mama poetului, Mary Arden, a fost probabil fata acestui Robert Arden cu care a lucrat bunicul şi care prin testamentul său din 24 Noemvrie 1556 îi lăsa lui Mary puţin pământ. Căsătoria lui John Shakespeare cu Mary Arden şi venirea lor la Stratford nu a putut fi fixată ca date de biografi, după cum rămâne necunoscută data zilei de naştere a lui William. Din căsnicia lui John cu Mary s'au născut opt copii: Joan (1558—?), Margaret (1562—1563), William (1564—1616), Gilbert (1566—1612), Joan (1569—1646), Anne (1571—1579), Richard (1574—1613) şi Edmund (1580—1607). Dela a doua Joan (întâia Joan murise înainte de 1569) există supravieţuitori până în zilele noastre; restul arborelui genealogic se va stinge în toate ramurile pe la sfârşitul secolului al şeaptesprezecelea.

Gulielmus filius Johannes Shakspere — cum glăsueşte însemnarea din registrul parohial din Stratford cu data botezului — rămâne prin moartea celor două fetiţe copilul cel mai mare în familie. Despre vieaţa acestuia din copilărie şi până la bătrâneţe biografii au imaginat atâtea ipoteze şi fantezii, încât cu cercetări cinstite şi mult răbdătoare vom putea însemna foarte puţine amănunte, în legătură cu cele câteva date precise pe care le posedăm. O bibliotecă shakespereană inutilă şi perimată, care stă în drumul informaţiei, a creat confuzii, romanţări, raporturi neadevărate între om şi operă, o searbădă problemă a inexistenţei unui poet Shakespeare şi dovezi că opera e a lui Francis Bacon sau a altora; ocolind fanteziile critice înlesnim cetitorului concluziuni exacte. Ce se poate şti despre copilăria poetului în Stratford?

La începutul domniei elizabetane Stratford avea o bună rânduială căpătată din timpul domniei lui Eduard al VI-lea. Din anul 1562 tot ţinutul aparţinea contelui de Warwick, Ambrose Dudley, fiul ducelui de Northumberland; în 1590 la moartea acestuia totul va reveni Coroanei. Ulmii mari şi mulţi, uliţele şi gospodăriile cu grădini în jurul caselor păstrau totuşi caracterul ţărănesc al târgului. Pădurea la nordul râului, câmpul şi vegetaţia aduceau în suflet o dulce sălbăticie. Natura l-a înconjurat pe micul William şi l-a cucerit cu toată flora şi fauna; duhul luxuriant al verilor şi primăverilor copilăriei va rămâne veşnic treaz în el. La o fugă de copil stăteau obsesiile orizontului, ale cerului, ale pădurii. Firea l-a învăţat mai mult decât şcoala. Insă nu

era de lepădat în acea vreme faptul de a avea o şcoală în Stratford; se învăţa destul ca în toate şcolile Renaşterii. De pildă, nu era de dispreţuit latina din *grammar school*, şi chiar puţina greacă. Se întrebuinţau *Fabulele* lui Esop, Cicero, Virgil, Ovid, Horaţiu, Caesar şi două cărţi ale programei de atunci: *Sententiae Pueriles* de Leonhard Culmann şi *Pueriles Confabulatiunculae* de Evaldus Gallus.

Tatăl John avea o situaţiune bună în târg; membru în Corporaţia de ajutor reciproc ajunsese curând să ocupe posturi de frunte în treburile municipale. La 1568, când copilul avea patru ani, îl găsim căpetenie în corporaţie. Această organizaţie folositoare a locuitorilor — numită înainte Corporaţia Sfintei Cruci — acum oficializată, întreţinea şcoala, un azil pentru săraci, capela şi o sală mare pentru festivităţi. John a lucrat cu râvnă ajungând repede proprietar a două case; una în Henley Street şi alta în Greenhill Street. Intâiul biograf al poetului, *John Aubrey*, relatează în 1681, că tatăl era măcelar; al doilea biograf, *Nicholas Rowe* scrie în 1709 că el a fost negustor de lână. Până azi în Henley Street partea dinspre răsărit a casei e numita « Lânăria » şi cea dinspre apus « Locul de naştere ». Mai aflăm că omul acesta a vândut cereale şi lemne; nu e de mirare că sunt menţionate meserii atât de diferite la un gospodar aşezat la drumul cel mai frecventat între Londra—Oxford şi Irlanda. Din toate amănuntele ne dăm seama că John Shakespeare a fost un dârz muncitor. Dela 1580, când a fost pedepsit cu 20 lire de tribunalul regal pentru o infracţiune, mai ales la 1587, când a avut o complicaţie

de afaceri cu un frate al său Henry, afacerile i-au fost sdruncinate. Corporaţia l-a înlocuit în postul de consilier municipal, pentru motivul că Mr. Shaxspere nu venea la adunări. Urcase treptele cele mai înalte în municipiu, fusese judecător şi primar; oare concluzia care se trage de obiceiu, presupunându-se ruina familiei, nu este greşită pentru toată epoca între 1580 şi 1596, pentrucă ne bizuim pe câteva date, singurele care au ajuns până la noi? Nu se poate afirma decât că la 26 Octomvrie 1596 bătrânul a avut o zi de mândrie. El a primit o recunoştinţă oficială prin instituirea blazonului familiei sale cu însemnarea: *Non Sanz Droict.* La 8 Septemvrie 1601 a fost îngropat la Stratford.

Mary Arden, soţia lui, a fost o doamnă mică şi nobilă. Familia Arden era una din cele mai vechi din Warwickshire. Tatăl lui Mary era un credincios catolic, religie transmisă în toate ramurile Arden-ilor (un Edward Arden a fost executat în 1583 pentru un complot catolic împotriva Reginei), şi deci aceasta a fost confesiunea poetului. Manuscriptul lui *Richard Davies* (1688—1708), precizează că William Shakespeare a murit papistaş — *he dyed a papist.* Nobilitatea mamei a intervenit cu hotărîre în caracterul descendenţilor. Se pare chiar că pământul moştenit de ea, Asbies în Wilmecote, a fost un ajutor real la începutul căsniciei; a fost îngropată la 9 Septemvrie 1608.

Mai mult decât cultura căpătată în şcoală, decât cunoştinţa căpătată prin cărţi, această mamă a determinat o legătură vie şi caldă a lui Shakespeare cu trecutul naţiunii engleze. Memoria oamenilor şi faptelor

Angliei de odinioară, romantismul ancestral al spiritului englez, delicateţea simţirii s'au unit în copil cu simţul practic, observaţia firească şi prezentă, vioiciunea robustă şi ţărănească a tatălui. S'ar părea că la treisprezece ani băiatul a încetat de a mai învăţa. Să fi fost o cauză treburile proaste ale tatălui său? Faptul e posibil, mai ales că actul privilegiului din 1596 specifică situaţia bună pe care o avea tatăl său la 1580—1581 şi o subliniază, dar nu se ştie când s'a întâmplat şi nici ce a făcut adolescentul Shakespeare între treisprezece şi optsprezece ani. Tradiţia ne-a transmis că într'o vreme l-a ajutat pe tatăl său. Intr'o scrisoare din 10 Aprilie 1693 Mr. Dowdall însemnează vizita pe care a făcut-o la Stratford. Călătorul e condus prin biserică de un bătrân de optzeci de ani care îi spune «că acest *Shakespear* pe timpuri a servit în oraş ca băiat la un măcelar», măcelar care poate fi chiar tatăl. Astfel comunicarea lui Dowdall confirmă pe a lui Aubrey: «...pe când era tânăr — scrie Aubrey despre Shakespeare — îndeplinea meseria tatălui său, însă când el ucidea o vacă, dorea s'o facă într'un fel măreţ, şi ţinea o cuvântare». Nu numai atât; se lua la întrecere în cuvântări de duh cu un alt fiu de măcelar.

Evenimente deosebite nu au fost la Stratford. La 1568 când John Shakespeare deţinea demnitatea de frunte în corporaţie a primit actorii a două companii de teatru: Compania Reginei şi Compania Contelui de Worcester. Un puritan nu ar fi găzduit actori, dar John Shakespeare avea humor; a asistat cu siguranţă la toate reprezentaţiile. La 1575 serbări strălucite au avut

loc la castelul din Kenilworth. Regina Elizabeta îl vizita pe contele Leicester, favoritul ei. Cortegiul a trecut prin Warwickshire cu splendoarea și fastul elizabetan; tot drumul regina a fost petrecută de întreaga populație și festivitățile din parcul Kenilworth au atras mulțimi venite din toate părțile regiunii. Reședința lui Leicester nu era departe de Stratford, așa încât e imposibil ca micul William să nu fi asistat la vestita desfășurare de bogății, culori, lumini și tânără regalitate.

Districtul Warwickshire cu pășuni și păduri pe atunci mult mai dese, era pentru un localnic prilej de aducere aminte. Un război civil nu se uită ușor; aici s'au dus îndelungate lupte între York și Lancaster, războiul celor două roze. Cronica trăia încă pentru tânărul curios și svăpăiat care vagabonda să cunoască florile, păsările, animalele, vânturile, primăvara, vara și toamna între Coventry, fortăreața lancastriană și castelul Warwick, reședință a familiei York. Abia se împlinea un secol de când văile îndârjite răsunau; fantome și stindarde apăreau pe potecile puțin umblate în apus de soare și cântecul galic al lui Lady Mortimer se auzea încă.

Anne Hathaway avea douăzeci și șease ani când s'a măritat cu tânărul de optsprezece ani, William Shakespeare. Tatăl ei murise cu câteva luni înainte și îi lăsase dota obișnuită a vremii: șeapte lire. Ea era din Shottery lângă Stratford. Actul de căsătorie nu există; în schimb la 28 Noemvrie 1582 exista un act în registrul episcopului din Worcester, prin care doi fermieri din Shottery garantează exactitudinea celor declarate și desleagă pe episcop de răspunderea în fața legilor pentru o eventuală

complicație în validitatea căsătoriei dintre William Shakespeare și Anne Hathaway. Bine înțeles s'au presupus multe cauze; faptul că la căsătoria unui tânăr de optsprezece ani cu o fată mai mare cu opt ani părinții băiatului nu au consimțit, și faptul că ceremonia a avut loc fără prezența lor într'un loc necunoscut, au fost socotite întâmplări nefirești. Adevărul e, că nu se știe nimic; teren prielnic pentru imaginația biografului și pentru tradiții orale în contrazicere. După șease luni, la 26 Mai 1583 se naște Susanna; peste doi ani, la 2 Februarie 1585 se nasc doi gemeni Hamnet și Judith. Și iar nu știm nimic până în anul 1592, când îl găsim în plină activitate ca poet și dramaturg la Londra.

Să dăm crezare svonului unei căsnicii nefericite care l-a silit să fugă de acasă, sau în celălalt, că în fiecare vară el își petrecea vacanța la Stratford între ai săi? Să-l credem chiar pe bunul Nicholas Rowe în istoria sa cu Sir Thomas Lucy?

Fiind în tovărășia unor tineri cu obiceiuri rele, Shakespeare ar fi furat de mai multe ori vânat din parcul dela Charlecote al judecătorului de pace, membru în Parlament, Sir Thomas Lucy. Prins și pedepsit, arestat sau bătut, el s'ar fi răsbunat scriind o baladă satirică împotriva magistratului. Abuzând de autoritatea sa, Lucy l-ar fi persecutat într'atât pe Shakespeare, încât acesta a fost nevoit să fugă la Londra. *Justice Shallow*, sau *Justice Clodpate* cum relatează și Davies, personajul cunoscut satirizat de poet, a fost răsbunarea lui de mai târziu.

* * *

Un străin care a trecut prin Londra în 1592, scria: „...este un mare, minunat și important oraș de afaceri». (Visit of Frederick, Duke of Würtemberg, 1592). Cumpărarea și vinderea mărfurilor era ocupația principală a locuitorilor. Legăturile cu Franța, Țările de Jos, Suedia, Germania și mai ales America aduceau lume multă în oraș, lume de toate categoriile. Cu greu îți făceai drum prin străzi; mulțimea mișuna în colorile vii ale costumelor Renașterii între casele cu cinci sau șease etaje din străzile mari. Din când în când câte o trăsură gonea fără să se ferească de trecătorii opriți în loc sau nevoiți să se înghesuiască lângă case. Londra nu era un oraș prea curat și îngrijit. Parlamentul dăduse un ordin, prin care ruga populația să presteze șease zile de lucru pe vară, pentru a fi întrebuințată la repararea străzilor și pieților publice. In centrul orașului se afla catedrala Sfântul Paul și noua clădire a Bursei. Viața timpului se concentra în piața catedralei; acolo se așezau vânzătorii de mărunțișuri, de obiecte sfinte, cărți sau nimicuri pentru podoabe, acolo se dădeau întâlniri și se comunicau noutățile zilei. Bărbații, demni și tăcuți, alergau după afaceri și meșteșuguri noi auzite din cetățile lumii întregi; femeia engleză, mult mai liberă decât în celelalte țări, era foarte bine îmbrăcată, purta pălărie pe părul roșcat la modă și mergea singură la târgueli. Mândria lor era pe atunci podul peste Tamisa. Englezii l-au socotit multă vreme ca o minune. Inalt și masiv podul se întindea pe 21 stâlpi de piatră și 20 arce având de o parte și de alta două porți impresionante; deasupra porților, înfipte în pari, se vedeau capetele celor

executaţi, spectacol mereu nou pentru publicul londonez. Acest *remember* straniu alterna cu apariţia pe apa turbure din Tamisa a corăbiilor mici cu pânză însoţind spre mare gondola împodobită a Elizabetei, regina iubită şi temută a Angliei.

Capul Mariei Stuart căzuse în 1587; Filip II şi Spania au încetat de a fi un pericol din 1588; regina avea dreptul să citească în linişte sonetele lui Petrarca. Mica flotă engleză care prin iuţeală, viclenie şi pricepere a adus pace ţării prin dezastrul flotei spaniole, armata invincibilă, va fi de acum înainte forţa negoţului şi imperiului britanic. Francis Drake, încrezut şi violent, sbura cu corabia pe mările din miazăzi aducând aur, arătând concetăţenilor săi unde sunt avuţii, de unde se pot aduce bunuri într'o insulă săracă. Naţionalismul britanic devine ofensiv în anii domniei elizabetane. Actul de voinţă al naţiunii engleze are lângă instinctul pirateriei, organizarea cea mai inteligentă a dominaţiunii globului întreg. Eroismul, sacrificiul, echilibrul etic al englezului este şi azi o şcoală vie de civilizaţie materialistă; totdeodată pornirea romantică şi poezia răsar paradoxale cu nuanţele şi eufoniile lor într'o limbă profund logică.

Contrastele sunt şi mai evidente, când cunoaştem terenul superstiţios, pe care au loc dexterităţile englezului. In secolul afirmării imperialismului protestant folklorul, tradiţiile şi spiritul cad în conflict cu noile tendinţe. Zânele aveau ţara lor în mintea orişicui; Regele Oberon chema pe Robin Good-fellow la dans; Patch, Pinch şi Grim, Sib, Tib, Lick şi Lull făpturi ciudate ale imaginaţiei trăiau, când astrologii prevesteau

503737

BIBLIOTECA Centrală Universitară Bucureşti

şi eclipsele produceau cu adevărat infirmităţi. Tăria egoistă are totuşi funcţiunea de a asimila toate entităţile întâlnite. Azi englezul e la fel. Liniştea şi conştiinţa sa e aparentă. Deslănţuirile cele mai desordonate îi mişcă sufletul când trăsăturile feţii par calme; haosul lăuntric e stăpânit de muşchi bine educaţi. Gospodar neîntrecut al lumii din afară, el cunoaşte forţele naturii şi naivitatea serioasă a oamenilor.

Obiceiurile bunei burghezii se conformau puritanismului general. Intre mâncarea de dimineaţă şi urarea de noapte *God give you good night* munca tăcută a zilei nu era întreruptă decât de evenimentele religioase sau naţionale. O procesiune, o slujbă sau trecerea reginei în uralele: *God save the Quene Elisabeth!* la care obişnuit regina răspundea: *I thancke you myn good peupel*, toate serbările şi sărbătorirele aveau sobrietatea nordică a unui neam vânjos. Noutăţi au fost întotdeauna în Londra, noutăţile curţii regale; cei 300.000 locuitori din acest oraş erau atenţi la orice mişcare a curţii; de acolo venea moda, stilul educaţiei generale, modelul. Societatea adopta cu greutate o inovaţie. Tutunul, patul în loc de salteaua cu paie, furculiţa dădeau naştere la discuţii nesfârşite. Furculiţa, născocire italienească, fu adoptată anevoie târziu. Spiritul celor de sus şi a celor din clasa mijlocie suferea din a doua jumătate a secolului al şeasesprezecelea o influenţă italiană. Educaţia unui fiu de nobil cuprindea învăţarea limbii italiene înaintea celei franceze şi o călătorie în Italia. Dragostea pentru cultura italiană s'a răsfrânt prea violent în istorie câştigând până şi nobilimea engleză, cea mai refractară

structură din Anglia. Farmecele Circeei împrumutau rigidităţii de caracter fantezii, melancolii, sentimentalism, vanităţi din miazăzi. Italienii spuneau în acel timp: *Englese italianato è un diavolo incarnato*, ne reproduce un puritan englez. « Zece predici în colţul catedralei Sfântul Paul nu fac atât de mult bine oamenilor spre a-i îndrepta în credinţa adevărată », — spune Roger Ascham în The Scholemaster, 1570 — cât rău face o carte italienească. Probabil printre cărţile mari ale Renaşterii italiene se strecurau prea multe din romanţările deşuchiate, care făceau hazul epocei. Insă personalitatea lui Robert Devereux, al doilea conte Essex, sau a lui Henry Wriothesley, al treilea conte Southampton, avea curiozităţile rafinate ale principilor italieni. Mai cu seamă Essex, favoritul reginei, nehotărîtul, tristul, strălucitorul, mâniosul şi maladivul curtean, personalitatea cea mai interesantă a ultimei decade de domnie elizabetană, avea un temperament meridional.

Ştiinţele, artele şi filosofia în Anglia urmau de aproape desăvârşirea într'un sens a naţiunii. Anglicanismul a prefăcut spiritul catolic. Dela umanismul lui Thomas More, la sistemul filosofic al lui Francis Bacon, empirismul pune stăpânire. Va fi posibilă o gândire newtoniană peste câtva timp, dar acum nu e posibilă o gândire manifestată deplin într'o formă. Pictura, sculptura, arhitectura, muzica nu vor funcţiona ideal. Aici e loc deci pentru poezie.

In anul 1592 William Shakespeare, tânărul de douăzeci şi opt de ani, este actor, poet şi autor dramatic la începutul carierii şi stabilit în Londra. Cum a ajuns

Shakespeare în capitala Angliei şi ce a lucrat în anii trecuţi, nu se va şti niciodată. Insă noi ştim, ce cunoştea la 1592 Shakespeare şi cum era poezia engleză în acea vreme.

Geffroy Chaucer (1340?—1400) fixase limba poetică. Primăvăratica simpatie pentru vieaţă şi formele naturii, satira, humorul şi vigoarea lui Chaucer dovediseră dialectul londonez apt de a se modula verbal; meritul acestui poet, în care bunul simţ se amesteca în alegorii, este de a fi ales dialectul londonez, aşa numita engleză a regelui, ca limbă literară. Simplitatea « Poveştilor din Canterbury » a însămânţat realismul liric englez. *Edmund Spencer* (1552—1599) şi *Sir Philip Sidney* (1554—1586) au instaurat virtuţile şi înalta funcţiune a poeziei, dând graţie şi stil versului. Generaţia lui Shakespeare a învăţat dela ei meşteşugul şi puritătile verbale. Bucolica şi ştiinţa virgiliană a raportului dintre poezie şi realitate erau fundamentele pe care le-au pus aceşti doi înaintaşi. Apărarea inimoasă a lui Sidney — An Apologie for Poetrie, 1581 — împotriva puritanilor acuzatori ai poeziei ridică la valori religioase versul; activitatea poetică e adorată la Curte şi îndrăgită de burghezimea intelectuală. A fi poet, înseamnă a fi distins de natură a fi profet şi iniţiat. Intreaga epocă elizabetană va încuraja cu dragoste pe creatorii de cuvânt, dar poezia nu va fi decât mijlocul prin care altă formă literară, drama, se va desăvârşi constituind măestria esenţială a spiritului britanic.

Arta dramatică şi teatrul căpătau interesul general. Trecerea dela teatrul medieval la teatrul popular

elizabetan era firească; teatrul profan a cuprins cronica neamului, istoria regilor şi a războaielor în acelaş fel în care se reprezentau miracolele medievale. Până în zilele lui Shakespeare s'a jucat în sărbătorile sfinte mistere la Coventry, de pildă; şi din imitarea acestor spectacole populare, din care ne-a rămas o capodoperă *Everyman*, forma teatrului şi a dramei naşte într'alt fel decât în teatrul antic. Rigiditatea regulilor aristotelice sunt îndepărtate; drama adoptă succesiunea de tablouri din teatrul medieval, libertatea de a zugrăvi în timp pe acelaş om copil, adolescent, matur şi bătrân, îşi ia voia de a prezenta cronica întreagă a unei generaţii sau a unei domnii într'o singură dramă. La începutul teatrului elizabetan misterul devine cronică; astfel se începe o activitate complexă, o perioadă puţin cunoscută, confuză şi imposibilă de limpezit. Faptul se datoreşte simpatiei populare pentru zecile de trupe ambulante cutreerând provincia, adaptărilor şi readaptărilor lucrărilor vechi scrise de necunoscuţi, traducerilor din limbi străine a câtorva drame en vogue, şi mai ales condamnării estetice a unor umanişti pătrunşi de drama antică. Cauza lipsei de interes a unei anumite pături intelectuale pentru plăcerile vulgare ale publicului care frecventa chiar drama unui Shakespeare, a lăsat minunata frământare a epocei, cea mai caracteristică activitate a teatrului european, fără informaţiuni. Cunoaştem mult mai multe date despre activitatea dela Curte a unui dramaturg mediocru în stilul pompos oficial, decât despre Shakespeare. Ignorat de umanismul oficial şi academic, teatrul profan s'a impus spre sfârşit chiar la

INSTIT. PEDAGOGIC 3 ANI BUCUREŞTI Nr. Inv. 600 BIBLIOTECA
Institutul Pedagogic de 3 ani BUCUREŞTI Nr. inv. 92833 BIBLIOTECA

Curte, unde nu era frumos decât eufuismul lui John Lyly, o beţie de cuvinte goale. Din entusiasmul unui public proaspăt şi din geniul unor scriitori necunoscuţi aşa numita perioadă elizabetană se mândreşte tocmai cu cei pe cari gustul stricat al celor de sus sau privirile întoarse în trecutul teatrului grec n'au fost în stare să-i identifice congeniali cu Eshil. Condamnarea estetică a lui Sir Philip Sidney pentrucă drama vremii sale nu respecta unitatea de loc şi timp, reguli observate de Aristot, şi deduse din tragicii greci, nu va împiedeca înflorirea literaturii dramatice liberată de aceste reguli şi sintetizarea spiritului vremii în formele noui ale poeziei dramatice cu alte reguli.

O generaţie de puternice talente stăpânea simpatia scenelor publice. *Thomas Kyd* (1558—1594), *Christopher Marlowe* (1564—1593) şi *Robert Greene* (1558—1592) erau dramaturgii preferaţi. John Lyly şi George Peele nu vor întrece la Curte succesele furtunoase ale *Tragediei Spaniole* de Kyd şi ale lui Marlowe în faţa publicului pestriţ venit să umple sălile neîncăpătoare ale clădirilor din lemn dela periferia capitalei. Mii de drame şi comedii scrise de sute de scriitori necunoscuţi circulau în provincie, se jucau în trupele constituite în numele Lorzilor, Conţilor şi Reginei sau în formaţii şi asociaţii particulare efemere.

Epoca acestor scriitori era dificilă şi vieaţa lor tragică. Cu toate că ei furnizau teatrelor texte de o valoare incontestabilă, trăiau şi mureau în disperare şi mizerie ca Marlowe şi Greene. Sistemul întrebuinţat atunci nu putea crea o situaţie materială bună unui scriitor. Trupa

constituită de un actor-director sau de vreun administrator, avea angajat în compania sa și un scriitor plătit pentru refacerea pieselor vechi sau adaptarea lor la posibilitățile companiei. Dacă acest scriitor compunea și el lucruri originale i se plătea cu bucata, între 4 și 10 lire pentru o dramă, ea fiind odată cu această vânzare definitiv în posesia trupei, scriitorul neavând niciun drept la tantieme, chiar dacă ea îmbogățea pe actorul sau administratorul-director. De asemenea scriitorul nu avea dreptul să reclame paternitatea operei sale și nici să intervie, dacă vreun scrib o refăcea. Astfel cumpărate piesele de teatru treceau odată cu schimbarea direcției în avutul noului proprietar. Refăcute, tăiate pentru o anume reprezentație, aranjate pentru un anumit public, adaptate pentru un anume actor, combinate piesele între ele, o scenă dintr'una pusă într'alta, opera unui scriitor ajungea scrisă de alți zece și pierdea numele creatorului. Publicul nici nu-și amintea de scriitor; publicul acesta nu citea cărți, nu se ducea la biserică, venea la teatru crezând cu naivitate că actorii vorbeau fără un text scris; ei voiau să-l vadă pe Falstaff, fără să-i intereseze dacă e scris de Shakespeare, sau de un alt boem din cine știe care tavernă și care vânduse piesa pentru câteva lire; spectacolul de teatru mai viu, mai potrivit nerăbdătorului om al Renașterii decât o carte sau o slujbă la biserică se scurgea în două ore și mulțumea lume de diferite clase sociale.

Spectatorul nu cerea mai mult decât ce îi dăduse Kyd în *Tragedia Spaniolă*. Jucată în 1589 e considerată drama tipică a acelei vremi; a fost jucată cu mare

succes până în ultimii ani ai lui Shakespeare; Ben Jonson o reface. Kyd a fost fiul unui notar. Se cunoaşte prietenia lui cu Marlowe, prietenie nenorocită care se sfârşeşte cu arestarea lor. El a mai tradus *Cornélie* de Garnier şi i se atribue un *Hamlet*, discutatul « Ur-Hamlet », care se juca în 1594 în Anglia şi care pare să fie scrisă cu zece ani înainte de piesa cu acelaş titlu a lui Shakespeare. Tema « Tragediei Spaniole » este tot răzbunarea. Multe crime, exaltări, ură şi iubire, o atmosferă sumbră şi melodramatică până la ridicol coborau în sufletul spectatorului fiorii tragediilor lui Seneca, pe care îl citea cu pasiune autorul. Fără unitate de loc şi timp, dar cu un motiv principal dela un capăt la altul al textului, Kyd a cunoscut succese mari; mâna lui se vede în multe piese ale epocei; fără să putem preciza dacă nu cumva există pagine până şi în « Titus Andronicus » al lui Shakespeare, vom constata influenţa lui asupra generaţiei următoare.

Marlowe, fiul unui cismar din Canterbury, urmează studii frumoase literare până la 1587; în acel an se cunoaşte drama lui de succes *Tamburlaine*. Duce o vieaţă stranie de liber cugetător şi ateu. Kyd fiind arestat, s'au găsit la el hârtii care dovedeau ateismul lui Marlowe. Decăzut, descurajat, se spune că a murit nebun şi ruşinos într'o tavernă. Teatrul lui Marlowe îmbunătăţeşte psihologia personajelor şi desăvârşeşte întrebuinţarea versului alb. Avântul, orgoliul, dementa, fantasticul, graţia şi spiritul sunt distribuite cu perspicacitate şi dau o atmosferă puternică, sumbră şi lunară din care s'au inspirat mulţi dramaturgi. *Dr. Faustus* şi *Edward II*,

The Jew of Malta şi *Dido Queen of Carthage* pregătesc epoca creaţiunilor mari ale dramei elizabetane.

De bună seamă Shakespeare a cunoscut lucrările contemporanilor săi şi a jucat în multe din ele ca actor. Se presupune că el a făcut parte din cele două, trei companii principale care jucau în Londra şi în provincie, compania Lordului Strange sau a Lordului Pembroke; ar fi fost posibilă o activitate şi în oricare din celelalte companii de teatru existente. In orice caz tânărul actor şi poet a lucrat intens pentru a câştiga numele şi funcţiunea invidiată de unii confraţi. Atacul lui *Robert Greene*, un admirabil actor dramatic cu o bine clădită cultură universitară şi iubit de publicul londonez, este întâia informaţie pe care o deţinem în privinţa lui Shakespeare. Spre sfârşitul verii din 1592 Greene, strălucitul pamfletar, e pe patul de moarte. Părăsit de toţi prietenii, sperând să-şi plătească din datorii scrie o autobiografie: *Pentru a fi înţeleasă lipsa de bani a lui Green, răscumpărată cu un milion de căinţe.* In mărturisirile îndurerate şi veninoase făcute de Green se află un pasaj adresat lui Marlowe, Nash şi Peele prin care denunţă nerecunoştinţa actorilor: « Da, nu vă încredeţi în ei, pentrucă acolo se află cocoţată o cioară, înfrumuseţată cu penele noastre, care cu a lui *inimă de tigru ascunsă în pielea unui actor*, se crede că e în stare să scornească bombastic un vers alb tot atât de bine ca oricare dintre voi; şi fiind un desăvârşit *Johannes fac totum*, e în închipuirea sa singurul cutremură-scenă (Shake-scene) în ţară ». Acest pasaj constitue întâia informaţie asupra lui Shakespeare în noua sa carieră.

Se poate deduce din el că Shakespeare era factotum într'o companie de teatru, actor şi regisor, şi chiar adaptator de piese. Numele său se face auzit, dar acuzaţia lui Green e destul de gravă. Acel *înfrumuseţată cu penele noastre* învinueşte direct pe cel vizat că a furat opera sa din opera lui Marlowe, Nash, Peele şi Green. Faptul e întărit de parodierea unui vers din *Henry VI; Partea III; Actul I, Sc. IV; 137: O tiger's heart wrapt in a woman's hide!* Ştiind obiceiul vremii şi al celor din trupele de teatru Shakespeare nu putea fi făcut răspunzător pentru o nouă refacere a trilogiei la care lucraseră probabil şi ceilalţi. Aflăm în acest fel autorii lui *Henry VI* şi ni se semnalează origina complexului creaţiei shakespeareane *pentru o anumită epocă* din cariera poetului. *Henry VI* s'a jucat la 1591—92 cu un răsunet deosebit; Shakespeare adaptează acum piesele vechi. In Decemvrie acelaş an *Henry Chettle*, editorul care publicase pamfletul lui Greene, scrie în cartea sa *Kind-Harts Dreame*: «... mai mulţi oameni de seamă au asigurat integritatea conduitei sale, ceeace dovedeşte onestitatea sa, şi farmecul spiritual al scrisului, care mărturiseşte arta sa». Chettle îşi spală mâinile prin aceste cuvinte de laudă despre Shakespeare şi scuză colaborarea indirectă la pamfletul lui Green.

De fapt nu e grav şi de bănuit că Shakespeare a refăcut piese vechi şi nu scade din valoarea ulterioară a producţiunii geniale shakespeareane. In 1592 generaţia Lyly, Kyd, Marlowe, Nash, Peele, Lodge, Green încetează de a mai lucra. Teatrele înfloreau din ce în ce mai mult; se căutau scriitori noui. Shakespeare era cel mai potrivit

meşteşugar pentru nevoile unui teatru. Un svon al tradiţiei orale ne transmite prin Aubrey că « era un actor la unul din teatre şi juca foarte bine ». Alte tradiţii orale ne povestesc că el păzea la început caii spectatorilor în timpul reprezentaţiilor, că apoi a trecut ca ajutor de regisor pe scenă, apoi a fost actor şi scriitor, sau că a ajutat la lucru un pictor londonez învăţând un timp pictura într'un atelier, sau că a slujit ca scriitor în biroul unui avocat. Toate pot fi, sau nu pot fi posibile. Rândurile lui Green şi ale lui Chettle sunt însă singurele două certitudini indicatoare ale situaţiei între 1592 şi 1598.

Londra avusese dela 1576 un singur teatru construit de James Burbadge. Lângă acest aşezământ care se afla în partea liberă a oraşului, deci la marginea Londrei, unde autorităţile nu exercitau o supraveghere, se găsea construită mai târziu o altă scenă numită *Curtain*. Un al treilea teatru s'a deschis în Februarie 1592 de trupa Lordului Strange, numit *The Rose*, pe malul de sud al Tamisei, condus de *Henslowe*, un bun administrator de teatru. Aici a jucat Shakespeare, într'o trupă compusă din actori ai Lordului Strange şi ai Lordului Admiral cu marele actor *Edward Alleyn*. Ciuma făcea ravagii între 1592 şi 1594. Teatrele cu toată buna lor situaţie trebuiau să închidă. Companiile se desfăceau şi actorii duceau greul unei perioade fără lucru. Shakespeare a profitat de această libertate pentru desăvârşirea talentului său poetic. Acuzaţia lui Green trebuia doborîtă printr'o dovadă categorică a talentului său, a geniului său. La 18 Aprilie 1593 publică poemul *Venus şi Adonis*

şi la 9 Mai 1594 *Răpirea Lucreţiei*, amândouă dedicate lui Henry Wriothesley, conte Southampton. Dedicaţiile sunt clare şi dovedesc întâi intenţia scriitorului, al doilea prietenia pentru nobilul căruia sunt închinate versurile. « Prea onorate stăpân — glăsueşte închinarea din fruntea poemului « Venus » — nu ştiu cât voiu greşi dedicând rândurile mele imperfecte Înălţimii Voastre, nici cât mă va condamna lumea pentru a fi ales un sprijin atât de puternic unei poveri atât de slabe; doar dacă va fi plăcut înălţimii voastre, mă voiu socoti prea mult lăudat, şi voiu căuta să profit de toate orele mele libere, până când vă voiu prezenta cu cinste vreo lucrare mai serioasă. Dar dacă întâiul fruct al imaginaţiei mele... ». Şi dedicaţia urmează cu preţioasa sa modestie. In cealaltă dedicaţie trebue citată propoziţiunea dela început: « Dragostea pe care o port Înălţimii Voastre e fără sfârşit ».

Al treilea conte Southampton avea atunci douăzeci de ani. Gustul său deosebit pentru literatură a apropiat pe acest tânăr galant şi bogat de oamenii de cultură şi artiştii vremii; el era un adevărat prieten al talentelor tinere, cunoştea şi se informa, mai ales era plăcut impresionat când i se dedica o operă literară. Frumuseţea şi inteligenţa lui Henry Wriothesley atrăgea simpatia generală. In casa acestui nobil Shakespeare a cunoscut Londra intelectuală şi politică. Dela italianul Florio, traducătorul lui Montaigne în englezeşte, şi până la Essex ochiul minţii poetului s'a strecurat în sufletul oamenilor, cuprinzând dela siguranţa mediocrităţii şi până la nehotărîrea inteligenţei game, tipuri, planuri, semnificaţii şi contraste. Intre societatea nobililor şi

snobilor și cea a actorilor și a celor « liberi » din tavernele Londrei ochiul cuprindea un întreg bine înjghebat.

In partea celor liberi, adică a ucigașilor, hoților, beților și visătorilor abulici, în partea de Sud a orașului locuia Shakespeare. Teatrele și jocurile cu urși instalate aici atrăgeau după amiază și noaptea oameni din centru. Fusese o modă în societatea bună, o aventură nocturnă cu consecințe neplăcute sau plăcute, să umbli necunoscut înconjurat de prieteni în regiunea interlopă a orașului. Un spectacol de teatru sau un urs atacat și omorît de câini, un chef într'o tavernă unde petreceai cu un Marlowe, un Shakespeare sau cu un oarecare Falstaff, sau plimbările de noapte prin ulițele dosnice și misterioase erau obiceiuri des repetate între tinerii din lumea bună. O tavernă elizabetană între bolțile afumate ale pivniței, cu mese și scaune înghesuite, nu se închidea niciodată. Zi și noapte marinari, poeți, delicvenți treceau să petreacă acolo timpul liber. Tavernele depindeau de multe ori de vreun han care adăpostea călătorii din provincie. Bine îngrijite hanurile engleze împrumutau cai pentru drum, înlesneau transporturi în țară, făceau serviciul de poștă și aveau mâncare și băutură excelentă. Vinul spaniol, friptura englezească și tutunul american erau vestite când la una, când la alta din taverne.

Teatrul profan a pornit de fapt din curtea hanului englez; în curtea înconjurată de galerii în care dădeau odăile hanului era obișnuit locul unde jucau actorii. Forma teatrului elizabetan păstrează galeriile hanului aproape neschimbate. Artiștii se adunau înainte și după spectacol în taverna « Taurul roșu » sau « Cap de mistreț »;

artiștii aduc după ei lumea intelectuală, politică și negustorească în locurile unde obișnuesc să mănânce. Epigrame, batjocuri, insulte, gingășii și adevăruri sburau dela o masă la alta; un mediu vesel, ironic, inteligent și necruțător în care se ridicau și se ucideau cu invective talentele cele mai frumoase, așa cum două, trei mișcări de spadă trimeteau în iad pe oricine la desele încăerări din ulițele dimprejur. Moartea era un accident simplu, dragostea o chemare mereu neîmplinită. Tânărul care citea stanțele lui Ovid dorea să le întreacă și să astupe cleveteala tavernelor Londrei. « Venus și Adonis » are un motto găsit de Shakespeare într'adins:

Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.
(Ovid I; 1; eleg. 15)

Intâiul fruct al imaginației sale a limpezit atmosfera grea creată dela început în jurul său. In timpul vieții sale « Venus și Adonis » s'a tipărit de opt ori; popularitatea poemului a întrecut « Răpirea Lucreției » care s'a tipărit de cinci ori. Astfel William Shakespeare e considerat unul din poeții Angliei și faima sa începe să se răspândească umbrind cariera sa de actor.

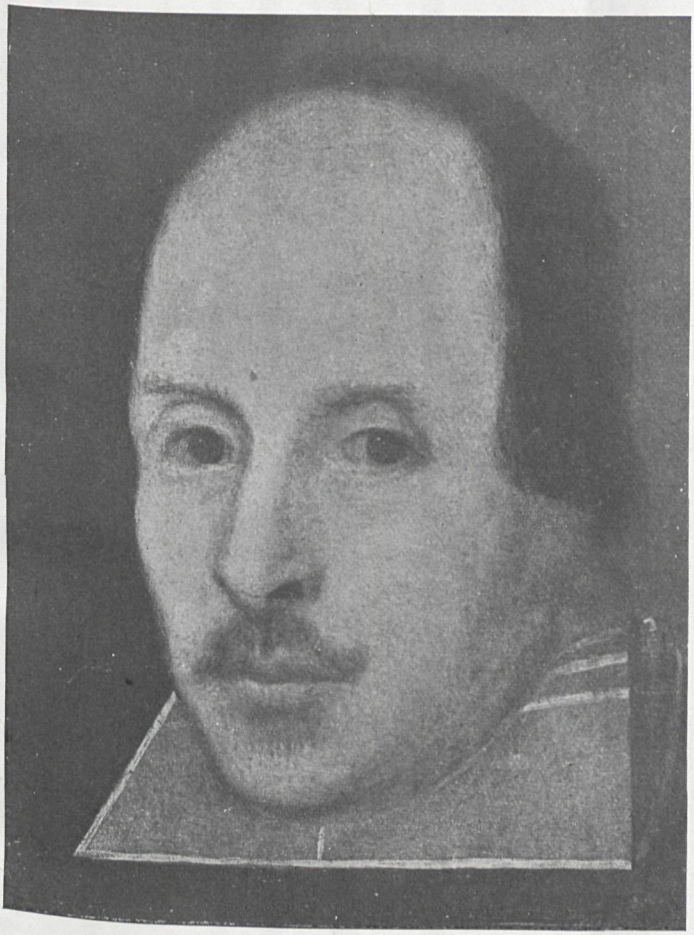
La Manchester în Biblioteca Ryland se află un tablou al unui tânăr de douăzeci și patru de ani pictat în 1588; o asemănare uluitoare cu gravura lui Droeshout făcută pentru ediția din 1623 ne convinge că este poetul. (J. Dover Wilson: The Essential Shakespeare). The Grafton Portrait, cum e numit tabloul, poartă sus inscripția AE SVA 24 1588. Fruntea, arcul sprâncenelor

larg, ochii mari cu umbre de tristeți, curiozitate și înțelegere, ovalul obrazului, nasul voluntar și gura mică sunt de sigur ale lui Shakespeare la *vârsta sa de 24 ani în 1588*. Așa arăta Shakespeare în tinerețe și va ajunge la maturitate ca în gravura lui Martin Droeshout. Privirea cercetătoare și serioasă domină surâsul imperceptibil din colțul gurii. Cu timpul surâsul va domina toată figura și va râde ușor până în seriozitatea ochilor. Bunătatea și cinstea, adâncimea cunoștinței binelui și răului, maturitatea la tânărul serios și naivitatea lirică la cel matur nu o remarcăm numai noi; persoana lui Shakespeare e mereu însoțită de epitete în deajuns de feminine. Era un fermecător, un gentilom grațios, o fire pașnică și dulce — *sweet*, cuvânt întrebuințat des în poetica shakespeareană —, și avea un amestec bărbătesc de bună creștere, modestie, inteligență și cumpătare, care se găsesc toate în cuvântul englezesc *gentle*. Prietenii au ținut mult la el; Heminge și Condell vorbesc de «prietenul și camaradul... Shakespeare al nostru»; Ben Johnson scrie: «my gentle Shakespeare»; chiar informația căpătată de Chettle: «...his facetious grace in writting» se răsfrânge asupra lui. Tradiția relatează prin Aubrey: «El era un om frumos, bine făcut; foarte bun camarad, și cu un foarte ușor și plăcut spirit egal».

Când a încetat molima în vara anului 1594 teatrele și-au reînceput activitatea deschizând și pentru autorul dramatic perioada de muncă intensă, care va dura până la plecarea din Londra presupusă pe la 1611—13. In compania Lordului Chamberlain erau *Kempe* pentru bufoni și roluri comice și *Richard Burbadge* tragedianul.

Shakespeare a jucat cu ei şi a continuat să refacă piese vechi. In două reprezentaţii la Curte date cu ocazia Crăciunului 1594 cei trei actori au jucat împreună. După trilogia *Henry VI* urmează *Richard III*, *Comedia Erorilor*, *Titus Andronicus* şi *Imblânzirea Indărătnicei*; în 1594—95 *Doi tineri din Verona*, *Zadarnice chinuri de dragoste* şi *Romeo şi Juliet* stabilesc colaborarea constantă anuală a lui Shakespeare de acum înainte ca autor dramatic în principalele companii teatrale. In cursul a douăzeci de ani el scrie anual una sau două lucrări, fiecare însemnând o nouă încercare, cele mai multe capodopere ale geniului dramatic. Ca actor tradiţia (Rowe) ne spune că juca rolul Umbrei în piesa sa « Hamlet » şi o altă informaţie (Oldys William 1696—1761) spune că un frate mai mic al lui Shakespeare venea la Londra să-şi vadă fratele jucând în piesele sale; Edward Capell (1713—1781) scrie într'o notă la *Cum vă place* că cei din Stratford îşi amintesc de un bătrân care l-a văzut jucând în rolul lui *Adam*. Din date de acest fel nu se poate şti limpede, decât rolul important jucat de poet în activitatea scenelor londoneze, şi rămâne foarte nelămurită cariera sa de actor.

In legătură cu actorul Shakespeare cercetătorii din ultimii douăzeci de ani au revelat puncte de vedere meritoase, indicaţiuni de dicţiune care dovedesc profunda ştiinţă a artei dramatice pe care o avea scriitorul. *A. W. Pollard* demonstrează într'o serie de lucrări (începând cu *Shakespeare's Folios and Quartos, 1909*) că manuscrisele, după care s'au tipărit piesele lui Shakespeare în timpul vieţii sale, aşa numitele Quarto, fără



Shakespeare (Portretul Felton)

autorizația autorului, erau cópii furate după textul întrebuințat pe scenă. Ele se tipăreau pe furiș de editori cari le plasau în publicul de teatru, când una din lucrări avea succes. O altă descoperire foarte importantă e a lui *Percy Simpson (Shakespearian Ponctuation, 1911)*. Se credea până acum că punctuația desordonată din punct de vedere gramatical al textelor Quarto și Folio se datora ignoranței tipografului și a editorului; se socoteau mii de greșeli în ediția Folio din 1623. Simpson dovedește, că punctuația textului shakespearean este o punctuație scenică, având un rost în dicțiunea actorului, în pauzele care trebuia să le respecte sau chiar în tonul prin care trebuia executat un anume cuvânt. Departe de a fi greșită, punctuația este un ajutător scenic, un clarificator al substratului poetic. Semnele rămase în aceste texte — îndepărtate de editorii nepricepuți în truda lor de a lămuri textul — sunt o dovadă elocventă a priceperii actorului Shakespeare. El scria literatura sa dramatică actoricește, el punea virgula, punctul și virgula, linia cu sensul spiritului viu al interpretării scenice. Un asemenea om nu putea fi decât un admirabil actor.

Repetând cu actorii piesele noui, jucând serile și scriind noaptea, perioada cea mai fecundă a carierii sale literare coincide cu evenimente mari în politica Angliei. Înăuntrul țării personalitățile și instituțiile înfloreau, faptele eroice și spirituale clădeau o lume nouă. In Flandra Philip Sidney căzuse eroic pe câmpul de luptă; poezia și eroismul se îmbinau în conștiința poporului. Steaua unei mari puteri se ridica pe cer odată cu astrul nevăzut al poetului. Rivalitățile și talentele politice, militare și

financiare umbreau activitatea unui actor şi poet muncind în odăiţele sale din acea vreme din parohia Sfânta Elena, unde stătea cu chirie împreună cu alţi camarazi. 1596 a fost un an de fapte mari. Walter Raleigh, bătrânul om de stat, militar şi poet, favoritul reginei a fost nevoit să lupte alături de tânărul favorit Essex; bătrânul de şeaptezeci şi patru de ani a câştigat o victorie desăvârşită asupra flotei spaniole cu vasele sale mici, dar a fost rănit. Lupta s'a dat la Cadiz. Essex, s'a întrecut pe sine trecând prin foc şi sabie tot oraşul. Bucuria era aşa de mare încât la Londra, în colţul bisericii Sfântul Paul, nu conteneau discursurile patriotice. Numele lui Essex la vârsta de douăzeci şi nouă ani era acoperit de glorie. Raleigh nu era nedreptăţit, dar simpatia poporului mergea spre Essex. Rivalitatea dintre ei pe tărâmul politic nu putea fi îndulcită. Regina la şeasezeci şi trei ani permitea unui tânăr să fie chiar obraznic cu ea, dacă era frumos şi strălucitor ca Essex.

Southampton era înrudit cu Essex; credinţele lor politice îi vor uni într'o bună prietenie. Shakespeare a fost în această vreme în nobila lor tovărăşie. Protectorul Southampton a fost nu numai un sprijin moral al scriitorului, dar şi unul material. Se pare că el primea daruri şi sume de bani dela entusiastul şi bogatul lord. William D'Avenant, «care era foarte bine informat asupra afacerilor» poetului (Rowe) spunea că odată a primit o mie de lire; chiar dacă suma e exagerată, darul nu pare exorbitant.

Despre William D'Avenant, poet şi dramaturg, mulţi scriu că a fost finul lui Shakespeare. Anecdota spune

că în drumul dintre Londra şi Stratford se afla o tavernă « Coroana » ţinută de John D'Avenant. Acolo, în desele sale treceri, Shakespeare rămânea în gazdă. Doamna D'Avenant făcea mult haz de spiritul poetului, căci soţul ei era un om grav şi melancolic. In Oxford, unde se afla taverna, se ştia că William e finul poetului; se pare că însuşi copilul credea, că nu este numai fiul spiritual al marelui Will. (Pope-Oldys).

Drumul de o zi şi o noapte între Londra şi Stratford, cu cai schimbaţi din loc în loc, l-a făcut de multe ori, şi cu siguranţă în August 1596 când a murit tânărul Hamnet. Anul trecut scrisese *Richard II* şi *Visul unei nopţi în miez de vară*, anul viitor va scrie *Regele Ioan* şi *Neguţătorul din Veneţia*. Oare în chipul blând, nevinovat şi inteligent al copilului din *Regele Ioan* s'a strecurat din suferinţa tatălui? Bănuim că munca dârză a acestor ani i-a asigurat o bună situaţie materială. Dacă este adevărat că John Shakespeare şi-a pierdut averea la un moment dat, câştigul şi economiile tânărului au înlesnit restabilirea familiei. In Octomvrie stăruinţele fiului au căpătat *privilegiul armelor*. Actul conferă dreptul de a purta blazonul lui « John Shakespeare, gentilman şi copiilor săi... ».

Fecunditatea carierei sale dramatice în aceşti ani este impresionantă mai ales prin revizuirile operelor repertoriului. Succesul lucrărilor sale devine o garanţie. Incep să circule tipărite cărţi cu textele unor piese de teatru, care pot avea rânduri şi scene scrise de Shakespeare. Aceste apocrife ca *The Lamentable Tragedie of Locrine*, London, Printed by Thomas Creede 1595 sau ca *The*

True Chronicle Historie of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell, Imprinted at London for William Iones 1602, au subtitluri ca: *Newly set foorth, ouerseene and corrected, By W. S.* sau *Written by W. S.* Activitatea sa era mult mai mare decât ne arată imensul Folio din 1623. Nu se poate preciza dacă aparţinea unei companii de teatru, pentrucă chiar când numele său va fi legat de *The Globe*, găsim cărţi ca: *The London Prodigall, as it was plaide by the Kings Maiesties seruants. By William Shakespeare, London 1605; The Puritaine or the Widdow of Watling-streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S. London 1607; A Yorkshire Tragedy, Not so New as Lamentable and true. Acted by his Maiesties Players at The Globe. Written by W. Shakspeare. At London 1608.*

« Acted hy the Children of Paules » indică o activitate de dramaturg în alte formaţii teatrale. Textele apocrife prezintă revelaţii; în manuscrisul piesei anonime *Sir Thomas More* s'au găsit trei pagine scrise chiar de mâna lui Shakespeare. Scrisul său păstra forma veche gotică a scrierii, cu apăsări care rotunjesc şi măresc cu libertăţi artistice coada dela *y;* litera *h* sare din text ca un frumos *E* cursiv şi linia cu care se începe *m* porneşte de jos acoperind două rânduri de vers, care au urmat rândului unde e scrisă litera. Voluntar, ordonat şi liber scrisul paginelor manuscriptului harleian dela British Museum mărturiseşte caracterul creatorului. Versurile încep cu o preciziune uimitoare dintr'un punct, unul sub altul, curgând într'o caligrafie frumoasă spre marginea cealaltă unde se sfârşesc neregulat după nevoia

ritmului lăuntric. Privitorul unei pagine cuprinde tot clocotul unui suflet cu mari rezonanţe, frământarea genială a unui poet în luptă cu elementul rebel al cuvântului. Alte revelaţii în textele apocrife se găsesc în versuri şi scene întrecând versuri şi situaţii din dramele recunoscute. Considerentul care a determinat alegerea seriei de piese din Folio 1623 nu a fost de a îngloba tot ce a scris Shakespeare, ci ce au crezut editorii că s'ar datora lui Shakespeare. In drama elizabetană creaţia devenea, cu cât trecea timpul, tot mai colectivă; e greu de fixat ce este al lui Shakespeare şi ce se datoreşte antecedenţilor săi în creaţia dramei literare, dar e uşor de afirmat, că ceea ce întrece măsura omenească, ce este genial, e fără îndoială a lui Shakespeare. « ...ce gândea, el exprima cu atâta uşurinţă, încât noi nu ştim să fi primit dela el o ştersătură în hârtiile sale », aşa vorbesc editorii Heminge şi Condell, actorii cu cari a lucrat zi şi noapte, cu cari a dat bătălii artistice, cari l-au respectat şi iubit.

Henry IV, *Mult sgomot pentru nimic*, *Henry V* şi *Iuliu Cezar* sunt reprezentate între 1597 şi 1599. Autoritatea sa nu se mulţumeşte cu o producţiune personală şi încurajează eforturile celor mai tineri. Astfel sprijină şi pune în scenă piesa lui Ben Jonson: *Every Man In His Humour* în 1598. Reprezentarea lucrării lui Jonson deschide cariera unui nou autor dramatic, mai târziu prieten bun al lui Shakespeare. Intâia însemnare în care găsim actorii interpreţi ai companiei Chamberlain, este cea din Operele dramatice ale lui Jonson publicate în 1616; pentru întâia oară se publica opera

dramatică integrală a unui dramaturg. Numele actorilor cari au jucat în Septemvrie 1598 piesa lui Jonson sunt trecute de autor în felul următor:

Will. Shakespeare.	Ric. Burbage.
Aug. Philips.	Joh. Hemings.
Hen. Condel.	Tho. Pope.
Will. Slye.	Chr. Beeston.
Will. Kempe.	Joh. Duke.

Trupa Lordului Chamberlaine juca şi la Curte. Din registrele de plăţi şi alte hârtii se ştie că după 1590 trupele Reginei, Lordului Admiral, Strange, Pembroke, Chamberlain jucau de câteva ori pe an în faţa reginei. La 1598—99 găsim la *26 Decemvrie: Chamberlain; 27 Decemvrie: Admiral; 1 Ianuarie: Chamberlain; 6 Ianuarie: Admiral; 18 Februarie: Admiral; 20 Februarie: Chamberlain.* Trupele primeau câte 10 lire de reprezentaţie.

Festivităţile în cadrul cărora se dădeau reprezentaţiile teatrale erau în jurul Crăciunului şi sălile unde aveau loc imitau sălile festive italiene ale Renaşterii. O decoraţiune unică în care se aflau coloane, case, grădini şi perspective dădea indicaţiuni generale spectatorului. Toată Curtea era prezentă în seara reprezentaţiei. Nobilimea cu regina în mijlocul ei gustau după moda italienească de câteva ori pe an plăcerile obişnuite ale vulgului. *Cum vă place, Noaptea Regilor* şi *Văduvele vesele din Windsor* au fost jucate între 1599 şi 1600 cu mult succes şi la Curte. Cu aceste comedii Shakespeare şi-a împlinit personalitatea; stăpân pe meşteşugul său

ajunge în fruntea companiei sale şi împreună cu Richard Burbadge clădeşte un nou teatru: *The Globe*. Pe scena acestui teatru se va juca pentru publicul londonez, definitiv câştigat teatrului profan, opera dramatică a lui Shakespeare, aici vor înfrunta întâiele priviri capodoperile teatrului englez scrise între 1600 şi 1613.

Lângă un circ mic unde se dădeau zilnic lupte între câini şi urşi, un spectacol plăcut lumii de atunci, în sudul Londrei, pe malul Tamisei, se aflau două trei poiene cu smocuri de iarbă şi pomi mulţi. Nu departe de ele începeau casele cu două etaje, clădiri noui cu caracteristicele bârne de lemn aşezate cruciş decorând rustic aspectul Londrei în această parte. Drumuri prost pietruite duceau dela intrarea de sud a podului de pe Tamisa spre *The Globe* şi *Bear-garden*. Tavernele se înmulţeau în anii din urmă, şi clădirile se vor îngrămădi cu timpul lângă teatru şi pe tot malul. Două gravuri făcute la interval de câţiva ani arată cât de repede se popula întreaga regiune. La 1612 pomii abia apar în colţurile caselor şi drumul rămâne tot prăfuit ca un drum de ţară. Locuind lângă teatru, într'una din casele care îşi profilează triunghiul îngrămădită în fund, în câteva minute ajungeai la clădirea octogonală a teatrului. Un steag distingea teatrul de clădirea rotundă pentru jocurile cu urşi; steagul urcat destul de sus, ca să se vadă de departe, pare să fi fost drapelul naţional. In toamna 1599 teatrul nou era clădit cu lemnul vechiului teatru dărâmat şi cu o contribuţie a actorilor companiei. Drepturi aveau de o parte fraţii Burbadge, de altă parte William Shakespeare, Augustine Philips, Thomas Pope,

John Heminges şi William Kempe dela Crăciun 1598 până la Crăciun 1629. Participarea lui Shakespeare la *The Globe* şi cumpărarea proprietăţii celei mai frumoase din Stratford, casa cea mai mare din centrul comunei numită *New Place*, arată bunele afaceri pe care le făcea în acest timp.

Un german, Paul Hentzner, a fost în Londra dela 31 August la 8 Septemvrie 1598. El scrie: « Afară din Londra sunt câteva teatre în care actori englezi reprezintă aproape în fiecare zi comedii şi tragedii în faţa multor oameni; acestea au diferite dansuri, sunt acompaniate de o muzică foarte suavă, şi sfârşesc în mari aplauze. Nu departe de unul din aceste teatre construite de obiceiu în lemn e barca regală pe Tamisa având două minunate cabine, ferestre străvezii, fiind elegant împodobită cu pictură şi sculptură; e pusă sub acoperiş spre a fi apărată de ploi şi vreme rea ».

O altă admirabilă descriere, singura care ne arată cum a fost o reprezentaţie la The Globe e a lui Thomas Platter din Basel din călătoria făcută în Anglia între 18 Septemvrie şi 20 Octomvrie 1599:

« După masă la 21 Septemvrie, pe la ceasurile două am pornit cu prietenii mei peste apă şi în casa în parte acoperită am văzut Tragedia Impăratului Iuliu Cezar jucată foarte bine de aproape 15 persoane. La sfârşitul reprezentaţiei ei au dansat cu foarte multă eleganţă potrivit obiceiului lor. Doi în haine bărbăteşti şi doi în straie femeieşti au evoluat unii cu alţii într'un minunat aranjament. Cu alt prilej am văzut de asemenea după masă o comedie, la periferie, nu departe de hanul nostru;

dacă mi-aduc bine aminte în Bishopsgate. Aici ei reprezentau diferite naţiuni, cu care lupta tot timpul un englez pentru fata sa, îi învinse pe toţi, afară de Neamţ care în luptă a câştigat fata. Atunci englezul s'a aşezat cu el şi i-a dat lui şi servitorului său multă băutură, aşa încât amândoi s'au îmbătat atât de tare, că servitorul i-a aruncat stăpânului său cu gheata în cap, şi au adormit amândoi. In acest timp englezul s'a dus în odaie, i-a furat neamţului câştigul, şi astfel el l-a păcălit şi pe Neamţ. La sfârşit au dansat foarte elegant ca Englezii şi ca Irlandezii. In fiecare zi la orele două după amiază se reprezintă două şi câteodată trei comedii în diferite locuri pentru ca să se înveselească unii pe alţii, şi cele care sunt mai bine înjghebate au public foarte mult. Locurile sunt în aşa fel construite, încât ei joacă pe o platformă înaltă ca fiecare spectator să poată vedea bine. Sunt cu toate astea galerii separate cu locuri confortabile şi plăcute, din care cauză sunt mai scumpe. Apoi, jos altele de stat în picioare plătite numai cu un penny englezesc; dacă vrei să şezi, îţi dă voie printr'o altă uşă în schimbul unui nou ban; dacă eşti ispitit să stai la cel mai plăcut dintre locuri şezând pe o pernă, unde nu numai că vezi foarte bine, dar de unde mai poţi fi şi văzut, atunci mai dai la o altă uşă încă un penny englezesc. In timpul spectacolului se vinde lumii mâncare şi băutură pentru cei cari au posibilitate să cumpere. Actorii sunt îmbrăcaţi cu cele mai de preţ şi elegante costume, pentrucă în ţara englezească obiceiul este ca la moartea nobililor sau cavalerilor cele mai frumoase costume să fie dăruite servitorilor lor,

pe care aceştia, deoarece nu au voie să le poarte, ci să le copieze numai, le vând actorilor pentru sume mici. Câtă plăcere produc actorii prin această veselie în comedii, ştiu toţi cei cari au avut fericirea să-i vadă dansând şi jucând... ...In felul acestora şi a altor distracţii îşi petrec timpul englezii, află prin comedii ce se întâmplă în alte ţări şi merg fără sfială bărbaţi şi femei la teatru, pentrucă majoritatea englezilor nu obişnuiesc să călătorească, ci se mulţumesc să afle despre străinătate la ei acasă şi într'astfel se distrează».

Platter asistase la una din primele reprezentaţii ale lui Shakespeare în noul teatru. E probabil că inaugurarea teatrului s'a făcut cu *Iuliu Cezar*. Al doilea teatru vizitat de Platter e *Curtain-Theatre*. Singurul amănunt pe care-l dă asupra clădirii opera shakespeareană e în versul 13 din Prologul la *Henry V:* «acest O de lemn» *(this wooden O)*. Cele două trupe: a *Lordului Chamberlain* (George Carey, 1547—1603), şi a *Lordului Admiral*, deţineau monopolul spectacolelor bune în Londra. Concurenţa acestor două trupe nu putea fi atinsă de niciuna din celelalte, afară de seriosul pericol al tinerilor (The Boy Companies) de multe ori bine organizaţi. Din cele două trupe Chamberlainii erau preferaţi chiar la Curte; între 1594 şi 1603 ei apar la Curte de treizeci şi două ori şi rivalii lor de douăzeci. Buna organizare a companiei, constanţa angajaţilor ei şi noutăţile shakespeareane asigurau întâietatea. Intre înţepăturile din tavernă nu a lipsit a lui Ben Jonson cu ocazia inscripţiei de pe frontul teatrului The Globe: *Totus mundus agit histrionem*

Jonson: If, but *stage actors*, all the world displays,
Where shall we find *spectators* of their plays?

Shakespeare: Little, or much, of what we see, we do;
We're all both *actors* and *spectators* too.

(Jonson: Dacă, însă actorii de pe scenă vor cuprinde lumea toată, unde să găsim spectatori pentru piesele lor? — Shakespeare: Din ce vedem, puțin sau mult noi facem; suntem cu toții împreună actori și spectatori) (Oldys).

Cuvintele de spirit, bravada, iuțeala răspunsului, replica vie și cuvintele cu înțelesuri oglindeau în tavernă lupta companiilor între ele. Shakespeare îi va mai juca lui Ben Jonson o piesă, *Sejanus* în 1603, și vor rămâne mereu buni prieteni, neîntrecuți la glumă. Cu o educație clasică mult mai bine făcută Jonson îi va păstra un respect, care ne convinge asupra superiorității de substanță a lui Shakespeare; cu toate că opera shakespeareană ceda gustului public și se modula după cerințele vremii, pe când Jonson păstra reacțiunea unei personalități în fața acestui public, cu toate că omul Shakespeare nu știa o prea bună geografie și «*puțină latină și mai puțină greacă*». (Ben Jonson: To the memory of my beloved the autor, Mr. W. S.), cu toate că formele dramei shakespeareane păstrau de multe ori confuziile unui țăran față de puritatea formelor învățate de Jonson, totuși el recunoștea esența din care izbucnea opera contimporanului său.

Cum se juca la Globe-Theatre și cum era teatrul în interior? Forma exterioară octogonală a clădirii nu era

păstrată înăuntru. Un « O de lemn » era incinta cu scena împreună. Cele trei galerii, ca trei ranguri de loji, ocoleau forma interioară a zidului; un acoperiş îngust apăra de ploaie şi soare doar lăţimea acestor galerii. Intâia galerie, cea mai elegantă, avea despărţite mai aproape de scenă loji rezervate patronilor companiei, nobililor şi persoanelor de seamă care asistau la spectacole. Perdele şi perne pe scaune erau singura podoabă a lojilor. Privind spre scenă aceste loji au fost probabil în dreapta pentrucă în stânga în dreptul lor, în galerie, se găsea orchestra. Platter ne spune că se aflau locuri în picioare, pe bănci şi cele mai bune în aceste galerii. Bănuim că ultimul şir acoperit de îngusta streaşină de lemn era rezervată pasionaţilor fumători din pipă. Cele două intrări — specificate într'o scrisoare a lui Thomas Lorkin povestind focul care a distrus acest teatru la 29 Iunie 1613 — dădeau în sală chiar în faţa scenei. O platformă dreptunghiulară sprijinită pe stâlpi, care o ridicau la doi metri înălţime, era scena propriu zisă; în fundul acestei platforme, care avea pe trei laturi lumânări pentru când se juca seara, cădea dela un fel de balcon o perdea între două uşi în stânga şi dreapta. Această perdea ascundea o încăpere des întrebuinţată pe atunci. Acolo Falstaff se ducea să doarmă, Richard al III-lea visa în cort, acolo stăteau omorîtorii în *Regele Ioan*. Balconul servea pentru scena din *Romeo şi Juliet* sau pentru divinităţi coborîte cu frânghii camuflate pe scenă. Deasupra balconului o altă streaşină de lemn sprijinită de două coloane înalte înainta până la jumătatea scenei; deasupra ei în dreptul acoperişului galeriilor un turn lat

cu două ferestre părea ca o casă de ţară; în el era înfipt steagul teatrului. Simplitatea scenei obliga actorii la un joc extraordinar. Textele dădeau prilej acrobaţiilor, dansului, luptelor, apariţiilor de sus, apariţiilor de sub scenă utilizând trapele. Vioiciunea unui spectacol de acest fel şi prestigiul cuvântului şi a acţiunii nu se aseamănă cu o reprezentaţie Shakespeare în vremea noastră. Ei nu aveau încărcătura fizică de decoruri, maşini, reflectoare, rivălţi, sufite, arlechini, sfori, cortine şi recuzită de care nu se dispensează spectacolul de azi; o perdea acoperind încăperea în continuare spre fund a scenei, numită *Arras*, o bancă, un scaun, o masă, un pat şi, bănuim, perdele sau covoare de coloare închisă la tragedie şi albastră la comedie erau tot ce întrebuinţau pe scenă. Virtutea şi accentul unei reprezentaţii a fost actorul. Arta dramatică engleză făcuse progrese mari în ultima jumătate de veac. Dela reprezentarea « Tragediei Spaniole » până la reprezentarea lui « Hamlet », în 1601 probabil, perfecţionări în ştiinţa regiei şi în modul de a juca au fost una din cauzele afluenţei publicului la teatru. Sfaturile date actorului de Shakespeare (« Hamlet » III; II; 1—50) sunt valabile întotdeauna în arta dramatică, dar au importanţa lor pentru vremea de atunci. Cuvintele privesc starea de atunci a teatrului şi sunt aluzii la jocul companiei lui Shakespeare faţă de celelalte. *Infrânarea*, *liniştea*, *discreţia* de care pomeneşte Hamlet erau calităţile spectacolului dela Globe Theatre faţă de imitaţia sgomotoasă şi abominabilă a umanităţii din reprezentaţiile celorlalte trupe. Şi în această pildă, ca în toate, dintr'o stare de lucruri actuale, dintr'o opinie referitoare

la forme trecătoare se ridică la esenţialitate, aşa încât viitorul să uite actualitatea gândului, viitorul să vadă faţa eternă a lucrurilor. Shakespeare şi compania în care juca au reformat jocul vechiu şi exterior:

Intâiul actor: Nădăjduesc că noi am reformat simţitor jocul nostru (cu noi).

Hamlet: O! reformează-l în întregime.

(Hamlet III; II. 41—42).

Reforma artei dramatice nu ştirbea cu nimic din darul marilor actori, era accentuarea lui şi mai ales a cuvântului. Scena engleză cunoscuse actori mari. *Richard Tarlton* mort în 1588 cucerise într'atât publicul londonez, încât până la gloria companiei Chamberlain lumea îşi amintea de el. Balade, poveşti şi cărţulii despre Tarlton l-au păstrat multă vreme în memoria spectactorilor. In 1579 într'o scrisoare (Gabriel Harvey to Edmund Spenser) numele său e trecut între comedianii zilei şi în 1583 ajunge actorul principal al Companiei Reginei. Personajul întruchipat de Tarlton era un bufon în stilul unei comedii de artă populară care improviza în jurul oricărui fel de spectacol un duh comic irezistibil. Obişnuinţa de a avea clovni în spectacol se datora în mare parte acestui actor, chiar tipul shakespearean era urmarea spiritului paradoxal, inventiv, comic, tragi-comic, ironic şi serios al lui Tarlton. Din muzica dansurilor sale cunoaştem până azi câteva exemple (Halliwell, Cambridge Manuscript Rarities, 8). El avea favoarea să fie o *persona grata* în faţa Reginei. Fiind un vorbitor iscusit şi un comic inteligent, un povestitor cu fantezie, Elizabeta îl chema adesea ascultându-i veştile şi întâmplările noui

din oraș, amuzându-se la toate glumele și îndrăznelile. Se spune că Tarlton a abuzat de dragostea pe care o avea Regina pentru el și pe când juca o piesă în prezența ei, arătând pe Sir Walter Rabeigh spuse: Vezi, servitorul poruncește Reginei!». Cu toate că i-au fost tolerate obrăznicii și libertăți mult mai mari, se pare că de astădată nu a fost iertat. Disgrația, pentru cel mai mare comedian al Angliei, i-a grăbit sfârșitul acestuia. Poporul a continuat să-i atribue snoave și după moarte ca în *Tarltons Newes out of Purgatorie* cu subtitlul «făcute pentru domnii cari vor să râdă o oră».

Deschiderea noului teatru — cu «Iuliu Cezar» sau cu «Henry V» — corespunde unei popularități a scriitorului. Un an mai târziu Compania Lordului Admiral deschide un teatru al ei, *Fortune*, asemănător teatrului concurent. Un svon al acestei popularități îl avem dela un profesor *Francis Meres* (1565—1647) în *Palladis Tamia: Wits Treasury* (1598). El trece în revistă cu inteligență pe contemporanii săi, cei cari au îmbogățit literatura engleză, și despre Shakespeare spune: «După cum Plaut și Seneca sunt considerați cei mai buni între Latini, pentru comedie și tragedie, tot astfel Shakespeare printre englezi este cel mai desăvârșit». Meres a cunoscut prietenii poetului, deoarece în afară de activitatea sa de până acum, el pomenește de «Sonetele» cunoscute de prietenii intimi, de «sufletul dulce spiritual al lui Ovid» și de «limba de miere» a poetului. Continuând a scrie sonete el nu înceta să speculeze arta celor aleși față de arta vulgară a teatrului; așa gândeau prietenii săi, așa gândea probabil și cel care scriind sonete își falsifica

firea după moda străină a timpului şi scriind dramă pentru vulg dospea realitatea fulgerând eternităţi.

După victoria dela Cadiz, Essex a fost nevoit să plece în Irlanda unde O'Neil, conte Tyrone, adunase armată şi revoltase împotriva Angliei toată insula. Essex era arătat ca singurul om care poate înăbuşi răscoala. In Martie 1599, în fruntea unei armate, Essex a plecat în Irlanda. O'Neil trebuia adus prizonier sau omorît şi Irlanda liniştită. Southampton fusese numit « general of horse » în expediţia lui Essex. Prietenul lui Shakespeare avusese, din cauza căsătoriei sale, neplăcerea de a sta la închisoare. Regina nu-i îngăduise s'o ia de soţie pe Elisabeth Vernon, o vară a Lordului Essex. Impotriva dorinţei şi poruncii regale Southampton se căsătoreşte în August 1598, ceea ce îi atrage închisoarea la Tower în luna de miere. Walter Raleigh nu vedea cu ochi buni simpatia tuturor pentru Essex; el încerca să ruineze faima şi influenţa acestor tineri asupra reginei imaginând intrigi, svonuri, curse cu rezervele pe care le posedă un politician englez. Expediţia lui Essex în Irlanda, lipsa lui dela Curte au fost exploatate cu abilitate de toţi duşmanii tânărului glorios. O luptă cu irlandezii era o imposibilitate; un popor dârz, mândru şi ostil până azi englezilor nu putea fi doborît uşor. Neprieeperea unui ajutor al lui Essex, Sir Harrington, şi laşitatea ofiţerilor a influenţat începutul campaniei prin pierderea unei lupte. Pedepsirea lui Harrington şi a fiecărui al zecelea soldat al său prin împuşcare, molima care a cuprins armata, a micşorat-o. Essex venise în Irlanda cu 16.000 de oameni; la 6 Septemvrie când a

Shakespeare (Portretul Droeshout)

avut cu O'Neil o întrevedere de o jumătate de oră avea numai 4.000 de oameni. Armistiţiul pe care l-a încheiat cu căpetenia rebelilor a fost primit la Londra ca o înfrângere.

Elisabeta aşteptase un alt rezultat în expediţia lui Essex. Ştiind că duşmanii au găsit cel mai bun prilej de uneltire, Essex trece cu corabia în Anglia şi călătoreşte fără întrerupere asvârlindu-se la ora 10 dimineaţa la picioarele reginei. O găseşte în cămaşă de noapte şi cu părul despletit. Sosirea aceasta neaşteptată a avut o scurtă schimbare de atitudine a reginei. Amical şi fără reproşuri Elisabeta şi Essex au luat masa împreună, pentru ca în aceeaşi seară Essex să fie arestat şi pus sub supraveghere la locuinţa sa. Prietenii lui Shakespeare trăiau o perioadă de descurajare, disgraţie evidentă, melancolie, nehotărîre şi gânduri primejdioase. Judecat de un tribunal anume instituit, nu fu pedepsit decât cu ridicarea misiunii încredinţate şi cu obligaţia de a nu părăsi locuinţa sa înainte de voia Majestăţii Sale. Peste puţin timp monopolul vinului — *the farm of sweet wines* —, venitul principal al lui Essex a fost ridicat şi atribuit coroanei.

Partizanii şi prietenii lui Essex erau revoltaţi. Casa lui Southampton, Drury House, servea ca loc de întrunire pentru ei. Aici s'a discutat arestarea miniştrilor şi înconjurarea castelului Whitehall, înlesnirea lui Essex de a ajunge la Regină. Vineri 6 Februarie 1601 a fost aranjată pentru a doua zi, 7 Februarie, o reprezentaţie la Globe Theatre cu *Richard II.* Actorii companiei Chamberlain susţinând că piesa e veche şi nu a fost jucată

de multă vreme — nu fusese jucată din 1596 — spuneau că nu se poate reprezenta repede; prietenii lui Essex au plătit în mod extraordinar 40 shillingi spectacolul având loc în prezența unei mulțimi și a lui Essex înconjurat de prieteni. Reprezentarea abdicării lui Richard II semnificativă pentru intenția lor și adunarea celor trei sute de prieteni la 8 Februarie au alarmat autoritățile. Dar niciunul din cei agitați nu avea un gând hotărît, un plan de acțiune. Când trimișii guvernului au venit să întrebe în numele Reginei ce vor și de ce s'au adunat trei sute de oameni, Essex dădu răspunsuri nehotărîte și ca o victimă a soartei se plânse că dușmanii săi vor să-l omoare, că el vrea să se apere... Mulțimea striga împotriva trimișilor, prietenii cereau să fie omorîți. Essex îi pofti în casă și îi închise în bibliotecă. Apoi se întoarse către ai săi și urlând cu toții: «La Curte! La Curte!» porniră nearmați. La această gloată se adăugă o mulțime de curioși din stradă. Bineînțeles, guvernul își luase măsurile dublând gărzile la palat și puse în circulație svonul că Essex e culpabil de trădare. O mică armată trimisă împotriva răsculaților, îi sili să se retragă repede în casă. Câteva focuri de armă, un mic asediu și conjurația a fost prinsă.

Francis Bacon, o fire lacomă, lașă, machiavelică, a jucat un rol nefast în dovedirea vinovăției lui Essex. El a fost în intimitatea lui Essex, dar a jucat cu nesinceritate o comedie de intrigi care a dus la situația ireparabilă a celor dela închisoare. Condamnați la moarte pentru înaltă trădare Essex a fost executat în scurt timp, și Southampton a rămas închis pe viață. Ei au apărut

în amintirea tuturora ca victimele personagiilor politice dela curtea elizabetană. Nedreptatea, prin care tineri de valoarea unui Essex şi a unui Southampton au fost înlăturaţi, nu a fost iertată nici de chinurile de mai târziu ale Reginei şi nici scuzată de broşurile puse în circulaţie pentru a convinge opinia publică.

Shakespeare a pierdut pe cei mai buni prieteni, pe sprijinitorii săi. Figura lui Robert Devereux, conte Essex l-a urmărit. Fascinanta personalitate acuzată că a râvnit la tronul Angliei, că a avut legături trădătoare cu regele Spaniei, spiritul lui Essex se va întrupa în *Hamlet, prinţ al Danemarcei*. Legăturile lui Shakespeare cu evenimentele nefericite din Februarie 1601 nu se pot limpezi. Era destul de grav, faptul de a fi jucat *Richard II* în preziua complotului eşuat, dar mărturia lui Augustine Phillipps, unul din actorii companiei, la 18 Februarie rămâne ca o simplă informaţie fără urmări. De fapt simpatiile erau atât de multe, încât autorităţile au căutat să lucreze cu iuţeală şi fără complicaţii, aşa încât nu s'a dat amănuntului decât o importanţă relativă. Bacon e singurul care dă un accent deosebit faptului în « Declaraţiunea » sa, spunând că Essex gândea să aducă această tragedie « de pe scenă în stat ». Elisabeta a uitat amănuntul şi durerea lui Shakespeare s'a păstrat tăcută rodind tragic. La moartea reginei în 1603 poeţii au elogiat-o; din corul cântăreţilor Angliei a lipsit vocea lui Shakespeare.

La 8 Septemvrie 1601 John Shakespeare e înmormântat. In vremea din urmă William ajunsese în mintea tatălui său cel mai bun dintre toţi copiii săi; erau oameni cu bună stare şi vieaţă liniştită.

Dar buna stare şi faţa adevărată a vieţii sunt în conflict. Scrisul său reflectează despărţirile şi durerea. Nici umorul său nu este limpede; şi râsul său sună îndurerat. *Troilus şi Cressida*, *Bine-i tot ce sfârşeşte bine* şi *Măsură pentru măsură* (1601—1603) micşorează ritmul creaţiei, o încetineşte. Intre 1603 şi 1604 nu se poate constata nicio operă nouă; într'o carieră de douăzeci şi trei ani (1590—1613) în care au fost ani de producţie bogată cu trei şi chiar patru plăzmuiri noi, un an de odihnă pare ca o adunare de forţe pentru colosala activitate dela sfârşit.

Ultimii doi ani ai domniei Elisabetei a fost pentru Shakespeare ani de luptă în concurenţa teatrului londonez. Ben Jonson criticase în *Poetaster* diferite scene şi companii de teatru, se pornise să satirizeze diferite persoane şi chiar trupa lui Shakespeare. Un războiu între concurenţe şi o împărţire a publicului aducea în lumea teatrală o atmosferă imposibilă. Companiile de copii dădeau spectacole admirabile întrecând realizările adulţilor. Entusiasmul publicului pentru teatru a scos la iveală o serie întreagă de trupe; epoca elizabetană pentru cercetătorul de azi e cea mai frumoasă şi mai bogată epocă de activitate teatrală din trecut. Una din trupele de copii, «Copiii dela Capelă» organizată de Evans juca la Blackfriars în asistenţa şi încurajarea celei mai bune societăţi. Un grup de poeţi tineri, copii foarte talentaţi, muzica vocală şi instrumentală perfectă şi textele bine alese contribuiau la succes. Shakespeare ca un răspuns la atmosfera creiată de Jonson şi la toată concurenţa înscenează *Satiromastix* de *Thomas Dekker*

(1572—1632) unde Ben Jonson a fost satirizat prin personajul *Horaţiu*. Răspunsul a ridiculizat toată critica şi a pus capăt războiului între scene şi între prietenii din tavernă.

In jurul vârstei de patruzeci de ani preocupările lui Shakespeare, brăzdate de vieaţa din jurul său şi de necunoscutul pe care îl bănuim în frământarea sufletului, s'au rotunjit în lectura pasionată a lui Plutarch şi Montaigne. Traducerea lui North a « Vieţilor » (1579; a doua ediţie 1595) şi cea a profesorului italian John Florio din « Essais » (1603) au influenţat considerabil viziunea dramatică a poetului. Cei cari au constatat, că sunt două sute de pasaje în Montaigne, care se pot pune alături de diferite pasaje shakespeareane, sau au remarcat şeapte sute şi cincizeci de cuvinte noui întrebuinţate de Shakespeare după lectura sa din Montaigne, nu uită direcţia spirituală căpătată în urma acestor lecturi. La maturitate se observă o revenire la cronica istorică a ţării, la timpul depărtat al istoriei legendare, la folklor, la o sinteză de clasic şi romantic, la forma personală a dramei engleze. Cronicile Holinshed, « Metamorfozele » lui Ovid, basmele şi descântecele englezeşti, minunatele romanţări italieneşti au alternat cu lecturile din Plutarch şi Montaigne; acum condiţiunea umană devine acţiune simbolică, orice lectură sau influenţă din afară se integrează în lumea poeziei, într'o funcţiune obiectivă.

* * *

In opera acestui om găsim firea unui Eshil şi a unui Aristofan. Orgoliosul şi clasicizantul Ben Jonson

într'un capitol *De Shakespeare nostrati* își aduce aminte și lasă posterității următoarea informație: « ... eu am iubit omul, și trebue să cinstesc memoria lui (în ceea ce mă privește e idolatrie) mai mult decât oricine. El era cu adevărat onest, și de o fire deschisă și liberă; avea o imaginație extraordinară, idei nobile și expresiuni gentile pe care le risipea, cu atâta ușurință, încât câteodată era necesar să se oprească: *Sufflaminandus erat*, cum spune Augustus despre Haterius. Spiritul său era în a sa proprie stăpânire... ». Criticându-l apoi, Jonson spune de ridicolul jocurilor de cuvinte pe care obișnuia să le facă și pe care le găsim în comediile sale, sfârșind: « Dar el răscumpăra păcatele sale cu virtuțile sale. Erau mult mai multe de lăudat în el, decât de iertat ».

Prospețimea inteligenții lui Shakespeare se vede în lipsa unui discernământ cultural, chiar în lipsa unor cunoștințe elementare, în intuițiile sale obiective. Omul nu urmase școli înalte, nu putea ști nici despre descoperiri științifice comunicate lumii mult mai târziu. In secolul al nouăsprezecelea cititorii descoperă știința miraculoasă a lui Shakespeare în toate ramurile. O serie de demonstrații au loc; apar cărți cu o sumedenie de cunoștințe descifrate din operă: Shakespeare și Dreptul, Shakespeare și Biblia, Shakespeare și Științele Naturale, el și Medicina, el și Tipografia, el și nebunia, el și fizica etc., etc. In toate domeniile activității s'a dovedit a fi fost priceput. Unii încearcă să dovedească practicarea acestor meserii de către autorul operei shakespeareane și alții, alarmându-se că un om poate ști atâtea lucruri

deodată, pun la îndoială existența lui sau atribuesc această operă oamenilor lipsiți de caracter ca Francis Bacon; credem că numai americanii pot născoci teorii abracadabrante și pot avea îndoeli ca acel Hart în 1848, întâiul american care pune problema neautenticității operei shakespeareane.

Bietul William Shakespeare era genial. El învățase din viață și din intuiție, el știa mai multe decât stau în cărți, mai mult decât a lăsat în cartea sa. Viața insectelor, animalelor, peștilor și păsărilor o putea ști dinainte de a se fi constituit « știința » latinească a cărților; simptomele de nebunie le observa înainte de a fi fost comunicate la vreo Academie pentrucă avea ochi să vadă, urechi să audă. Deci nu e de mirare, că înainte de Harvey, descoperitorul circulației sângelui în corpul omenesc, — descoperire făcută în 1619 și comunicată în 1628 — Shakespeare scrie în *Iuliu Cezar* (II; 1; 288—290) Brutus: Ești adevărata și prea cinstita mea soție,

scumpă mie cum sunt picăturile roșii
care trec prin inima mea tristă.

In discursul lui Menenius Agrippa (Coriolanus Act. I. Sc. I.) hrana e trimisă de stomac după digestie « prin canalele sângelui drept la curte, inima... » Tot astfel când în cinci versuri, înainte de Kepler și Newton, mai semnificativ decât orice lege fizică, el scrie:

Timp, forță și moarte,
faceți acestui trup câte excese puteți;
însă fundamentul puternic și clădirea *iubirii mele*
este ca adevăratul centru al pământului

atrăgând toate obiectele la el. Vreau să plec şi
să plâng.
(Troilus şi Cressida IV; II; 108—112)

Şi iară, înainte de a fi înfiinţată Geologia de Niels Steno, născut în 1638, poetul cântă:

Regele Henry: O Doamne! dece nu se poate citi în
cartea destinului
pentru a vedea prefacerea timpurilor
nivelând munţii, şi continentul, —
obosit de nesdruncinata sa soliditate, —
el însuşi
prăbuşit în mare! şi altă dată, să vezi
centura de ţărmuri a oceanului
prea largă pentru mijlocul lui Neptun;...
(Henry IV; P. II; III; I; 45—51)

Aceste miraculoase cunoştinţe pentru geologii, doctorii şi fizicianii din secolul al nouăsprezecelea cititori de poezie nu vor uimi pe cel care cunoaşte mecanismul intenţiei poetului genial. O informaţie geologică sau anatomică poetul n'o află din cărţi, nici dintr'o cercetare a unei discipline ştiinţifice, ci o surprinde în drumul regiunilor înalte unde scormoneşte gândul şi sufletul său. In acest mod Homer ştia, ce nu ştiau oamenii de ştiinţă în antichitate, şi tot în acelaş mod Goethe a aflat ipoteze clarificatoare în fizică şi anatomie. Glumind cu soarta oamenilor şi plângând destinul omului poetul a înţeles mai limpede decât explică o teorie ştiinţifică, mai uşor decât pare dedus un corolar la o teoremă.

* * *

Intâiul act al regelui James I a fost eliberarea la 10 Aprilie 1603 a lui Southampton. Nu este de necrezut, ca în rebeliunea din 1601 a lui Essex să se afle şi mâna nerăbdătoare de a domni peste Anglia, Scoţia, Irlanda şi Franţa a lui James. Walter Raleigh nu a fost iertat; până în anul 1618 închisoarea şi decapitarea au fost consecinţele devotamentului său faţă de Elizabeta, fosta regină. Southampton a fost integrat în demnităţile dela Curte, dar duşmănia partizanilor lui Raleigh nu l-au iertat sfârâmând în lupte nefolositoare personalitatea strălucită a prietenului lui Essex. Noul rege era un om învăţat, mai bine spus un om căruia îi plăcea să fie considerat filosof, literat şi patron al artelor; vânătoarea era pasiunea sa. Pierdea câte şease zile în urmărirea unui vânat, după cum îi plăcea să lungească o audienţă cu citate din Aristot sau să discute despre puterea dracilor, dacă, spre pildă, dracilor le prieşte locul uscat sau dacă ei lucrează mai uşor în femeile bătrâne. Instinctul său politic nu era desvoltat, nu avea abilitatea fostei regine şi nici împrejurările dificile ale domniei elizabetane. James I găseşte marea Britanie puternică şi bogată; domnia lui va avea calităţile de a nu-i slăbi prestigiul şi de a da ţării o linişte creiatoare.

Compania Lordului Chamberlain devine prin actul regal din 19 Mai 1603 « liberă de a folosi şi exercita arta şi facultatea de a juca comedii, tragedii, istorii, interlude, moralităţi, pastorale, piese de teatru şi altele de acest fel... »; se autorizâ nouă actori ca slujitori ai regelui: Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustyne Phillippes, Iohn Heninges, Henric

Condell, William Slye, Robert Armyn, Richard Cowly şi restul acestor asociaţi. Numele companiei este de acum: *the King's Servants* şi au rang în cortegiul regelui.

James era un entuziast admirator al teatrului. Lawrence Fletcher, întâiul pe lista actorilor regelui, jucase în faţa lui James în Scoţia cu câţiva ani înainte. Nu se poate preciza dacă şi Shakespeare a fost cu această ocazie în Scoţia. Noul rege va ocroti artele şi mai ales pe Shakespeare, căruia îi va scrie « o prietenească scrisoare » cu mâna sa, care a fost multă vreme în posesia lui D'Avenant.

In iarna anului 1603 ciuma a silit compania să părăsească Londra pentru un turneu în provincie; Curtea însăşi s'a stabilit la Wilton. In jurnalul unui vizitator, William Cory, se află o notă scrisă la Wilton în acel an: « Casa (spune Lady Herbert) e foarte interesantă. Deasupra noastră e odaia lui Wolsey; avem o scrisoare netipărită, dela Lady Pembroke către fiul ei, spunându-i să-L aducă pe James I dela Salisbury ca să vadă « Cum vă place »; avem pe omul Shakespeare cu noi. Ea doreşte să-l determine pe Rege în favoarea lui Raleigh — el a venit ». Wilton, reşedinţa lui William Herbert, al treilea conte Pembroke, a fost reşedinţă regală în iarna anului 1603. Contele Pembroke este acelaş căruia i-a fost dedicată opera lui Shakespeare în ediţia Folio 1623. Compania regelui era bine răsplătită în aceste reprezentaţii dela Curte. A doua zi după spectacolul dela 2 Decemvrie 1603 ei primesc 30 lire, o plată regească pentru osteneala lor. De acum înainte ei vor fi obiectul a nenumărate atenţiuni şi favoruri. Trupa de

actori rivală a fost numită Compania Prințului și a continuat activitatea la Fortune Theatre.

Intrarea triumfală a lui James în Londra dela Tower până la Westminster s'a petrecut la 15 Martie 1604. Shakespeare cu ceilalți opt actori ai companiei au luat parte în costume roșii la procesiunea regală. In lista Maestrului Garderobier al procesiunii sunt înșirați la: « Costum roșu » toți cei nouă servanți ai Regelui în frunte cu Shakespeare. Favorurile și buna stare a poetului nu i-au schimbat starea de spirit. Noua perioadă a creațiunilor dramatice cuprinde *Othello*, *Regele Lear*, *Macheth*, *Antoniu și Cleopatra*, *Coriolan* și *Timon din Atena* între anii 1604—1608. *Măsură pentru măsură* remarcată pe afișul teatrului la începutul anului 1604, pare totuși ultima lucrare a unei epoci de veselie. In fiecare an o nouă capodoperă a genului vine să întregească uriașa sforțare de a zugrăvi omul Renașterii. Umorul său se așează sfâșietor între două scene de groază și plânsul său nu se mai aude luat de furtuna sufletească a unui bătrân orgolios.

Personajele sunt tăiate de planuri și drepte simbolice; personajele nu seamănă cu niciuna din realizările teatrului elizabetan în complexitatea lor uimitoare. Poezia dramatică își lărgește hotarele cuprinzând regiuni neexplorate în umanitate.

Plăcerea de teatru pe care o aveau regele și regina Ana se observă în cele unsprezece spectacole pe care le dau actorii cu piesele lui Shakespeare la intervale scurte cu ocazia Crăciunului 1604—1605. Dintr'o scrisoare a lui Sir Cope către Lordul Cranborne aflăm că la un moment

dat Compania Regelui nu avea piese noi de prezentat la Curte, deoarece tot repertoriul fusese văzut de Majestăţile Lor. Burbadge — despre care vorbeşte autorul scrisoarei — e silit să reia o piesă veche cu o factură plină de spirit care va fi plăcută Lor: *Zadarnice chinuri de dragoste.*

Romanticii germani în admiraţia lor către zeul descoperit de ei în Anglia, închinându-se lui şi dându-l ca model de literatură au creiat un Shakespeare neverosimil în vieaţa sa terestră, încât şi azi când răsfoim documentele procesului Bellot-Mountjoy nu credem că martorul « William Shakespeare of Stratford vpon Aven in the Countye of Warwicke gentleman of the age of xlviij yeres... » este cel care a depus în procesul literar genial al umanităţii. Mediocritatea afacerii Bellot—Mountjoy împreună cu toate datele rămase dela omul Shakespeare oferă bănuitorilor mistere. Urmând această pistă nu vom afla nimic. Opera e singura demonstraţie a unui om, care a fost prea obiectiv pentru a însemna trecerea sa prin vieaţă cu amănunte de jurnal intim la modă întotdeauna în gura mahalalelor contemporane. Din rezerva, modestia, conştiinţa unei vieţi destinul a lăsat o lucrare uriaşă şi câteva amănunte banale, de pildă depoziţia sa la procesul Bellot—Mountjoy. Aşa a vrut soarta! Mountjoy, un francez stabilit în Londra, în casa din colţul străzilor Silver şi Monkwell, lângă biserica St. Olave, era peruchier şi avea un ucenic Bellot, tot francez. In 1604 Bellot se însoară cu Maria, fata lui Mountjoy; dar în 1612, certat fiind cu socrul său, îl dă în judecată, motivând că Mountjoy nu şi-a îndeplinit

promisiunea făcută fiicei sale de a-i plăti 60 lire şi nici nu-i lasă prin testament alte 200 lire. Un servitor depune la proces spunând că Shakespeare « care a stat în casă » l-a convins pe Bellot să se însoare, ceeace a fost confirmat de însuşi Shakespeare, şi astfel la 11 Mai 1612 poetul e interogat. Lucrurile s'au petrecut cu opt ani înainte, deci poetul a locuit acolo în 1604. In depoziţia sa Shakespeare spune că a cunoscut pe reclamant, că în în urma îndemnului Doamnei Mountjoy l-a convins pe Bellot să se însoare, că a fost vorba de o zestre, dar nu-şi poate aduce aminte nici cât a fost şi nici de alte împrejurări. O a doua interogare a avut loc la 19 Iunie. Numele lui Shakespeare apare în diferite locuri la marginea hârtiilor printre notele judecătorului, precum şi o notă: « tous 2 pere et gendre desbauchéz ». Din toată judecata nu vom mai afla nimic nou, după cum nu ştim mare lucru din afacerile propriu zise ale poetului cu creditorii dela ţară. Să încercăm să dovedim că era un om practic pentrucă treburile i-au mers foarte bine? Bine înţeles, nu; vom părăsi într'astfel banalităţile unei vieţi, ele nu au rost decât să ne informeze că pela 1604 Shakespeare a locuit într'o anumită casă din Londra. E necesar cu toate astea să ştim modestia unui om, pentru a nu-i diforma sau înfrumuseţa personalitatea.

Juan Fernandez de Velasco, duce de Frias, vine în toamna anului 1604 să semneze pacea între Anglia şi Spania. Londra a fost în sărbătoare. Curtea engleză a întreţinut magnific şederea ambasadorului spaniol. In calitate de servanţi ai regelui, Shakespeare şi tovarăşii săi au însoţit ceremonia primirii şi au fost din ordinul

regelui la dispoziţia oaspetelui. Ei nu au jucat nimic cu această ocazie, ci au servit rangul regal pe care-l aveau.

La 24 Iulie 1605 cumpărând rente la Stratford poetul dă dovada unei frumoase averi agonisite până la acea dată. Preţul rentelor, 440 lire, era destul de mare; dar ele au fost bine speculate de moştenitori dovedindu-se cea mai bună afacere a lor.

Câteva evenimente familiare se vor înşira în această parte a vieţii. La 5 Iunie 1607 Susanna, fiica cea mare în vârstă de douăzeci şi patru ani, se mărită cu John Hall, medic în Stratford. Din căsătoria lor se naşte o fată în Februarie 1608, Elizabeth Hall. Mama lui Shakespeare moare în toamna aceluiaşi an şi e înmormântată la 9 Septemvrie 1608. Legăturile strânse cu familia nu l-a înstrăinat nicio clipă pe poet. Fratele său mic a fost actor. El e oare Edmund Shakespeare, actorul înmormântat la 31 Decemvrie 1607 în St. Saviour? Se pare că tânărul de douăzeci şi şeapte ani a fost lângă fratele său mai mare. Alte amănunte nu se găsesc despre Edmund.

Intre timp treburile ţării nu erau din cele mai bune. Cheltueli fabuloase au desechilibrat bugetul statului, biruri şi datorii au îngreuiat activitatea parlamentului. Economia înţeleaptă a Elisabetei şi priceperea unui Raleigh lipseau din înjghebarea administrativă. In zadar scria Raleigh din închisoare ca o povaţă pentru toţi: « Prerogativele Parlamentului », nicio scriere nu putea reface pornirile stricate ale unor nepricepuţi. Curtea regală era mai strălucitoare ca oricând şi manierele schimbate.

Vulgaritatea lui James se transmisese curtenilor. In scrisori și în conversații stilul căpătase expresii ca: *Your Dog* (câinele Vostru), deoarece regele nu pregeta să-și arate afecțiunea sa prin expresii ca: *Little beagle* (cățeluș). Moravurile lumii ținute în frâu de o regină absolută, — cunoscând toate micile nevoi ale țării, o regină care se mândrea cu fecioria ei și pretindea supușilor sobrietatea și religiozitatea sub care își ascundea firea sa practică, hrăpăreață, — luau dela un rege mai puțin gospodar libertăți și ușurințe. Astfel Spania prin ambasadorul ei, Diego Sarmiento, Conte Gondomar, aducea în slujba intereselor spaniole aurul și fastul catolic la Londra influențând nobilimea și oficialitatea engleză. Regele Spaniei spera să catolicizeze Anglia. Corupția lucra mână în mână cu interesele externe ale marilor puteri și ale ofensivei papiste. Mulți demnitari și militari au fost descoperiți în solda Madridului sau a Vaticanului. Femeile primeau cadouri scumpe și înlesneau cunoștințe noi, captarea unui interes politic sau influențarea unui act parlamentar, în timp ce regele era la vânătoare sau polemiza cu teologii.

Politica a fost preocuparea constantă a lui Shakespeare. Epoca în care trăiește este frământată de lupte sociale și aventuri politice. Asemănarea și deosebirea formelor politice, căutarea unei soluții sociale sunt desvoltate în jurul psihologiei eroilor săi. Acordul surd al vremii întovărășește încercările indivizilor de a libera umanitatea. Odată cu vieața lui Shakespeare căpăta vieață spiritul englez. Puterile haotice se limpezeau în conștiința națională. Nicio perioadă de șovăială a

autorității monarhice și nici relativa corupție nu vor clinti mersul hotărîtor al moralului unei noi națiuni care se încumetă să stăpânească lumea. Din marșul victorios al trupelor engleze se aude și se înțelege transfigurarea și încetățenirea britanică a virtuților romane în drama shakespeareană. Expansiunea britanică străbate locuri neumblate de europeni.

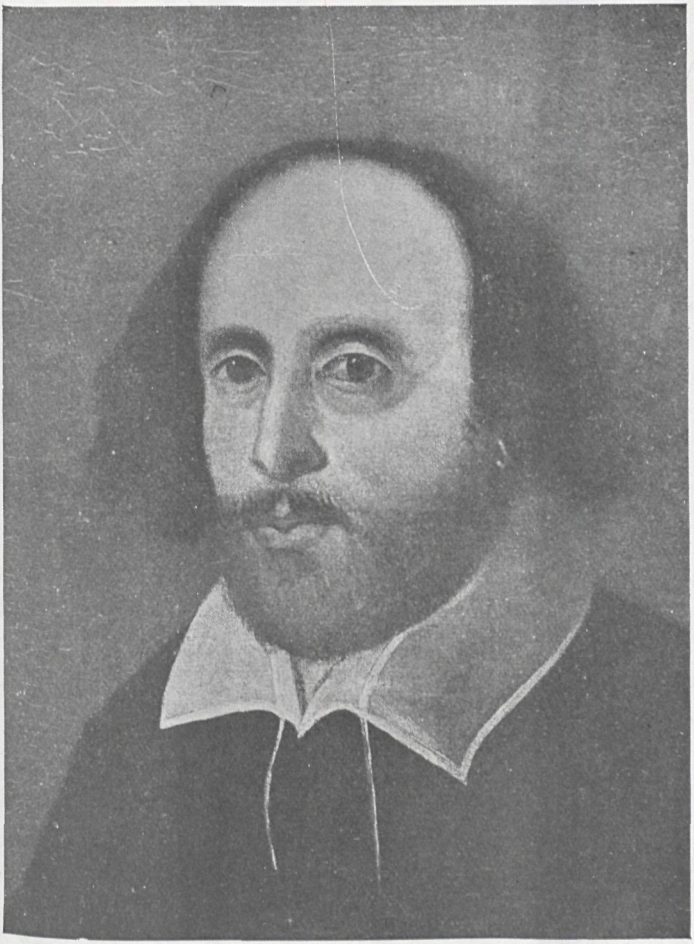
Dramele lui Shakespeare erau popularizate, cu toate că autorul lor rămânea ignorat pentru cei mulți. In jurnalul căpitanului de vas *William Keeling* dela *East India Company* se găsește următoarea notă, când vasele companiei se aflau la Sierra Leone:

1607, Sept. 5. ...unde noi dăm tragedia Hamlett.

1607, Sept. 30. Căpitanul Hawkins ia masa cu mine, unde tovarășii mei joacă Kinge Richard the Second.

1608, Mar. 31. Am invitat pe căpitanul Hawkins la o masă la care s'a servit pește, și a jucat în fața mea Hamlet...

Marinarii, care jucau Hamlet pe vasele unei companii engleze în oceane depărtate, nu prețuiau poate farmecul literar al dramei, după cum nici publicul londonez nu sorbea poezia propriu zisă a operii, dar reacțiunea exista la fel pe o corabie ca în Globe Theatre. Căpitanul adaugă: «...cu care îmi permit să reținu oamenii mei dela lene, jocuri nelegale sau somn». Argumentul e potrivit încurajării teatrului din toate timpurile. S'ar spune că în epocile de entuziasm pentru teatru reacțiunea publicului este fiziologică. Shakespeare cunoscând însușirea dramaturgică a reacțiunilor fiziologice risipește cu știință și artă scenele încordate; *Othello* și



Shakespeare (Portretul Lumley)

Macbeth sunt modele de intensitate și atenție pentru spectatorul cel mai distrat sau rău voitor. Numai un actor e inițiat în taina acțiunilor de trezire a oamenilor și numai un actor avea să scrie acțiuni atât de vii, încât și marinarii să le joace cu succes la Sierra Leone.

Jurnalul căpitanului de corabie Keeling devine mult mai semnificativ, decât cele aproape două sute de referințe contemporane între 1592 și 1617; indicația dată de aceste note a scăpat cercetătorilor. Drama lui Shakespeare a fost prețuită în timpul existenții sale de marinari, muncitori, boemi, nobili, vagabonzi în aventură la periferia orașului. Falstaff și Hamlet erau figuri populare în 1608; dar contemporanii de seamă nu luau în considerare cele plăcute vulgului. Pentru critica vremii drama elizabetană nu merita a fi luată în discuție. Bacon, Lord Brooke și alții nu se pronunțau; Gosson ataca drama din punct de vedere moral, Philip Sidney nu accepta violarea regulelor tragediei antice, Camden în 1606 îl consideră pe Spenser poetul de frunte al Angliei *(Anglorum Poetarum nostri seculi facile princeps)*, până la sfârșitul secolului al șeaptesprezecelea admirația exagerată pentru poezie se va mărgini să-l socotească pe Shakespeare ca pe unul din poeții iubirii, deci al poemelor « Venus și Adonis », « Răpirea Lucreției », și al *Sonetelor*. Când i se spunea « limbă de miere », opinia generală se referea la poeziile sale, nu la drama sa. Elizabetanii nu-și dădeau seama că valoarea universală a limbii engleze, a literaturii engleze stă în opera dramatică a acestui actor. Eshil— Shakespeare e o perspectivă firească astăzi; atunci însă ar fi părut o

necuviinţă. Abia după publicarea operii în 1623 Milton va privi cu dragoste străduinţa lui Shakespeare. Declaraţiunile lui Meres şi Ben Jonson erau văzute cu ironie şi socotite copilării. Elitele îşi întăreau convingerea că arta dramatică elizabetană e o artă vulgară când asistau la spectacole, fără însă a fi citit dramele care circulau. Judecata lor se năştea din dispreţul pentru plăcerile vulgului. Cu toate că *Hamlet* devenise popular, spectatorii se entuziasmau la *Titus Andronicus* şi la piese mediocre şi sentimentale ca *Pericles* (1609). După structura rafinată a unei lucrări ca *Antoniu şi Cleopatra*, vine ca un profund dispreţ *Pericles* şi imediat după ea *Cymbeline* (1610), amândouă melodramatice. Dacă *Hamlet* plăcea publicului londonez era pentru aceeaşi temă a răzbunării care se afla în vechiul succes al *Tragediei Spaniole* a lui Kyd. Când în plină maturitate, după succese evidente publicul se întorcea la melodramă şi nu admira analiza luptei dintre datorie şi patimă din *Antoniu şi Cleopatra*, poetul silit şi probabil desgustat a lucrat cu mai puţină ardoare.

Kempe, Burbadge şi Shakespeare erau figuri cunoscute londonezilor. Care dintre spectatorii dela Globe Theatre nu i-ar fi recunoscut pe stradă sau în corăbiile care făceau cursa dela un ţărm la altul al Tamisei? Dar pe câţi dintre care îi cunoaştem şi ne-am obişnuit să-i vedem pe stradă, pe scenă sau în tavernă îi cunoaştem într'adevăr? Biografia lor ne rămâne necunoscută, cu toate că le ştim munca, îi vedem zilnic în toate locurile, îi admirăm şi suntem chiar prieteni buni cu ei. Cu William Shakespeare s'a petrecut acelaşi lucru; avea

adoratori și dușmani, era prieten bun cu foarte mulți, dar nimeni nu a știut amănunte precise asupra trecutului său. Bine înțeles că munca zilei era atât de cuprinzătoare, încât ajungea zilei munca ei. Omul atât de vesel, volubil și șugubăț era în singurătatea camerei sale un temperament neliniștit, trist, tăcut și concis în formulările versului său alb. Tristețea lui Shakespeare și neliniștile muncii creiatoare au fost calme ca însăși vieața regulată de gentilom pe care o ducea. Și Falstaff sfârșește melancolic. Vârsta jocurilor de cuvinte, a discuțiilor lângă vinul din Spania, a prieteniilor literare și de tavernă trecuse. Poetul trăia cu Hamlet, Macbeth, Lear și Coriolan. Atunci și-aduce aminte că a scris o sută cincizeci și patru sonete în timp de cincisprezece ani. La 20 Mai 1609 apare volumul de *Sonete* publicat de Thomas Thorpe, un cunoscut editor din Londra.

O altă părere critică spune că Shakespeare ca toți înaintașii și contimporanii săi fiind indiferent față de tipărituri nu s'a interesat de publicarea poemelor sale niciodată, că ar fi fost indignat de metoda practică a editorilor, care fără autorizația autorului publicau și câștigau sume frumoase. In 1599 Jaggard, un editor cunoscut pentru obiceiul său de a fura manuscrise, publicase două sonete ale lui Shakespeare împreună cu «*Pelerinul pasionat*», un poem pe care unii critici îl socotesc apocrif. Thomas Thorpe pune o dedicație în fruntea Sonetelor lui Shakespeare; dedicația va fi prilej de nesfârșite discuțiuni.

Sonetele shakespeareane sunt singurele mărturisiri ale unui poet asupra unor iubiri și prietenii, mărturisiri

nedescifrate până azi, dar a căror enigmă interesează pe toţi curioşii doritori să afle împrejurări intime ale unui om, care a durat o operă gigantică fără să arate prea mult din vieaţa sa intimă, fără să vădească micile sale întâmplări de păcătos. Curiozitatea omenească neavând margini au fost interpretate toate simbolurile fără rezultat; toate se contrazic, pentrucă fiecare bucată e consecinţa unei stări lirice, şi dacă ici şi colo se înfiripă personaje, ele se pierd în arta sonetului.

E greu de presupus, că poetul n'a luat parte la tipărirea sonetelor. Greşelile de tipăritură şi lipsa iscăliturii poetului sub dedicaţie înlocuită cu *T. T.*, iniţialele editorului, nu sunt argumente. Oricât de stăruitor ar fi fost Thomas Thorpe n'ar fi putut procura toate sonetele poetului. Persoana misterioasă căreia sunt dedicate sonetele este *Mr. W. H.* şi poetul o cunoştea, căci editorul scrie: *our ever-living poet* (nemuritorul *nostru* poet). Cine e Mr. W. H.? Iniţialele lui Southampton erau H. W. Unii cred că el este *inspiratorul* sau *prilejuitorul.* Alţii cred că *William Lord Herbert*, cel care va deveni patronul lui Shakespeare, este adevăratul W. H. Alte ipoteze aduc alte persoane, niciuna nu lămureşte mai mult decât cele de mai sus. Oare trebue să ştim tânărul către care se adresează sonetistul sau femeia pe care o cântă? Au avut aceste fiinţe imposibile de determinat, influenţele cântate de versificator? Unitatea de atmosferă este singurul scop al inspiraţiei? Urmăreşte poetul să cânte pur şi simplu sau evenimentele descrise au corespondenţe în realitatea istorică? Intrebările se pot înmulţi ca în toată literatura de teorii stârnită de sonete;

noi ne luăm dreptul de a da răspunsuri, acolo unde nu va fi posibilă nicio lămurire. Cele trei cunoştinţe ale sonetistului sunt: Robert Devereux Conte Essex, Henry Wriothesley Conte Southampton, William Lord Herbert Conte Pembroke. Toţi trei au asemănări cu tânărul nobil descris în sonete. Tot astfel nu se va identifica « Doamna brună » *(The dark lady)*. Romanele de dragoste construite între Shakespeare şi Elizabeth Vernon, soţia lui Southampton, sau Mary Fitton, o domnişoară de onoare minunat de frumoasă a Reginei Elisabeta cu care Herbert a avut o intrigă amoroasă, nu sunt plauzibile. Vieaţa femeii măritate descrisă de sonetist nu corespunde cu nicio întâmplare din vieaţa celor două femei, Vernon şi Fitton. Stihurile întraripate, sunetele dulci de dragoste, rimele azurate trebuiesc gustate fără curiozităţi posnaşe şi inutile. Un poet cântă iubirea, eternitatea relativă a chipurilor îndrăgite, suferinţa şi bucuria timpului, melancolia nemărginitului, vieaţa, moartea. Toate sonetele din epoca elizabetană parcurg temele cu mici variaţii şi toţi sonetiştii imită versul la modă al lui Petrarca. Italia, Franţa şi Anglia mişună de sonetişti; a fi nobil implica a compune sonete. Forma acestei poezii mici, cu patrusprezece stihuri rimate în câteva feluri, era forma spirituală şi geometrică în care se aşeza firea şi se încânta. Sonetele lui Shakespeare sunt documente autobiografice, dar cine să descifreze în ameţeala lirică a unei imaginaţii în continuă mişcare ce este document şi ce este fantezie? Trudă nefolositoare, dar la care s'au înjugat oameni de bună credinţă şi cu serioase minţi critice. Pentru noi sonetistul

Shakespeare trădează partea gentilă a firii unui om, partea influenţabilă a personalităţii sale de meşteşugar, partea în care secolul său îşi strecoară sensibilitatea. Simplitatea şi lina unduire sentimentală a sonetelor se deosebesc de alambicata şi nesemnificativa versificare a celorlalţi sonetişti englezi. Atmosfera şi tipul de sonet al lui Daniel, Drayton, Watson, Constable şi Sidney identificându-se cu sonetul shakespearean nu e greu de observat valoarea calitativă; observaţia se poate face, chiar dacă inspiraţia poetului coincide straniu cu a profesionistului sonetist Etienne Jodelle. *The dark lady* mai poate fi căutată între domnişoarele dela Curte, dacă ea circulă ca un motiv de sonet la profesioniştii francezi?

Combien de fois mes vers ont-ils doré
Ces cheveux noirs dignes d'une Meduse?
Combien de fois ce teint noir qui m'amuse,
Ai-je de lis et roses coloré?
(Jodelle: Oeuvres, 1597; c. d. Lee)

* * *

Intre patruzeci şi şease de ani şi patruzeci şi opt ani s'a hotărît Shakespeare să se retragă la Stratford. El e în plină desfăşurare a forţei sale creatoare. Ce l-a determinat să părăsească scena şi Londra? Era acum destul de bogat? Putea scrie în liniştea locurilor copilăriei? Ii era dor de familie? In anul 1610 dragostea pentru teatru nu încetează; avea să mai plăsmuiască şi poate chiar să apară pe scenă. Era legat de asociaţii săi prin contracte. Actorii regelui aveau întâia scenă

din capitala ţării şi în 1608 ei achiziţionează o a doua scenă, Teatrul Blackfriars.

In acest al doilea teatru juca o companie de copii, «Copiii dela Capelă»; în 1605 o piesă scrisă de Chapman Jonson şi Marston, în care autorii satirizau scoţienii, a părut insultătoare regelui. Autorii au fost trimişi la închisoare. Scandalul a luat proporţii şi mai mari în 1608 când aceeaşi companie reprezintă două spectacole sensaţionale şi dezastruoase. Una a fost «*Conspiraţia şi Tragedia lui Byron*» de Chapman şi cealaltă, se presupune a fi a lui Marston, o piesă care nu mai există fiind cu siguranţă confiscată şi distrusă. La 29 Martie 1608 din ordinul Regelui toate teatrele au fost închise. M. de la Boderie, ambasadorul Franţei, raportează în ţara sa, că faptul se datoreşte unor piese de teatru insultătoare. Din descrierea sa se vede, că e vorba de piesa lui Chapman, în care sunt zugrăvite scene intime din viaţa regelui Franţei, pentru care el însuşi a protestat. Cealaltă piesă de teatru era un atac personal împotriva lui James I. M. de la Boderie spune: «Cu o zi sau două mai înainte îl sfârtecaseră într'un chip foarte ciudat pe regele lor cu înfăţişarea lui de scoţian şi pe toţi favoriţii lui; căci după ce a fost zugrăvit răsvrătindu-se împotriva cerului din pricina sborului unei păsări şi a fost pus să bată un gentilom pentru că îşi bătuse câinii, îl arătau beat cel puţin odată pe zi». Marston a fost depus la închisoare în Iunie 1608; probabil scandalul a luat proporţii atât de mari, încât toate teatrele au avut de suferit o vremelnică închidere. Urmarea acestor măsuri a fost dezastrul formaţiunii dela Blackfriars şi cumpărarea scenei de

Compania Regelui. Shakespeare avea o parte din cele şeapte drepturi în asociaţia cumpărătoare. Ei jucau de acum înainte şi iarna în zilele friguroase, când nu era posibilă activitatea în Globe Theatre, într'un teatru închis şi în m jlocul oraşului cu preţuri mai mari şi pentru o altă categorie de oameni. Asociaţia îşi măreşte într'astfel venitul şi în curând va îmbogăţi pe toţi membrii ei. Ca autor dramatic şi ca director de teatre Shakespeare era foarte bine răsplătit pentru munca sa.

Cercetând literatura dramatică engleză dela 1608 până mult după moartea lui Shakespeare se va constata influenţa covârşitoare a personalităţii sale atât de bine desfăşurată în ultima epocă a vieţii. O generaţie de imitatori apare şi lucrează în spiritul originalităţii shakespeareane. Beaumont şi Fletcher continuă romantismul modelând materialele după tiparul shakespearean. Până la jumătatea veacului al şeaptesprezecelea se pot urmări versuri, tirade, scene, intrigi, subiecte imitate. Dekker, Thomas Heywood, Middleton, Tourneur, Webster, Massinger, sunt cu toţii tributari cosmosului dramatic născut după 1600, căci mai ales această ultimă perioadă de creaţie a stârnit admiraţia oamenilor de litere şi teatru. Dece conservatorii şi spiritele academice nu-l admiteau, se vede din influenţa directă asupra verbului poetic englez dela el şi până azi. Realismul său verbal, multilateralitatea expresiei şi desvoltarea ei pe suprafaţa întreagă a cunoştinţelor omeneşti nu convenea mediocrităţii de expresie a poeziei pastorale şi bucolice din vremea sa; cruzimile, barbariile, brutalităţile, întrebuinţarea limbii vii dela mahala şi cu subtilităţile dela

Curte se amestecau. Plasticitatea apărea tocmai din unirea unor expresii diferite și din amestecarea lor. Afară de cei care stăteau în intimitatea lumii literare și de oamenii de teatru ai vremii, puțini își dădeau seama de măreția operii lui Shakespeare. Edițiunile neautorizate cuprindeau abia șeaptesprezece din lucrările sale dramatice. Nimeni nu-și explica încă valoarea personalității lui William Shakespeare.

Beaumont și Fletcher au fost angajați ca dramaturgi la Globe și Blackfriars. Tinerii au colaborat cu Shakespeare: Beaumont în *Două rude nobile* (1613), Fletcher în *Henry VIII* (1613). Insă două lucrări capitale pentru creația poetului au fost concepute în acest timp: *Poveste de Iarnă* (1610) și *Furtuna* (1612).

Retragerea poetului la Stratford, întâmplată pela 1610, nu a fost o retragere din activitatea scenelor londoneze. El a jucat ca interpret al lui Prospero din *Furtuna* la 1 Noemvrie 1611 la Curte; gândurile și sentimentele sale se întrevăd în Prospero; *Furtuna* e un pretext poetic pentru o mărturisire. Liniștea, armonia și emoția susținută de echilibrul subiectiv al autorului aduce o notă nouă dramei. In *Poveste de iarnă* muzicalizarea tuturor elementelor îndulcește și ritmează sufletul. Tragedia se potolește și devine melodică. Purități și claritați răsar, ca o aducere aminte a unei tinereți obișnuite să cutreiere cu imaginația prin cerul Veneției și al Veronei. Oamenii trăesc gelozii închipuite cu mai puțină ferocitate și se înțeleg printr'un artificiu armonios, printr'un simț poetic. Poezia e un final de slavă icoanelor conștient sumbre sau inconștient hazlii ale vieții. Topica

găseşte un singur plan etern: poezia. Prin magia versului Prospero stârneşte furtuni şi stăpâneşte cruda realitate a semenilor săi. Dreptul, forţa, datoria, munca, iubirea, erorile sunt rezolvate, armonizate. Visul îmbracă globul şi îl eternizează. Bănuim o viaţă de meditaţie, reculegere şi rugăciune la acest catolic. Iată că Rowe scrie în 1709: « ..ultima parte a vieţii sale a trecut, aşa cum orice om cuminte ar dori să fie a lui, în linişte, singurătate şi în conversaţii cu prietenii ». Desigur prietenii nu l-au uitat. Vizite dese ale lui la Londra, ale prietenilor la Stratford, ale celor mai tineri ca Beaumont şi Fletcher cerând sfaturi, au fost dese ocazii de revedere pentru gentilomul de bună inimă. Nu se vede niciun pesimism în retragerea voită a unui scriitor, la un moment dat când împrejurările îi erau atât de favorabile; se vede însă, mai ales în *Furtuna*, o uşoară desamăgire a vitalităţii produsă de întărirea credinţelor sale în eternitate. Vieaţa cu tot complexul ei de muncă şi înfăptuiri pare o anexă necesară ca o durată de vis a veşniciei. E aici o înţelepciune personală născută dela sine, poate din zadarnica frământare a caleidoscopului dramei sale.

Burbadge, interpretul lui Hamlet, Othello, Lear, apoi actorii Heminge şi Condell i-au rămas prieteni; între scriitori Ben Jonson şi Michael Drayton, poet şi dramaturg, au rămas prietenii săi până în ultimele zile. Ei au venit adesea la Stratford în casa ospitalieră din New Place. Viaţa lui Shakespeare la Stratford nu a fost o beatitudine. Moartea fraţilor săi Gilbert în 1612 şi Richard în 1613 nu l-a impresionat mai puţin decât

i-au fost tresăririle sale lângă atâtea morți reale sau imaginate. Moartea se apropia.

Două evenimente îl vor chema în mijlocul vieții de altă dată: în iarna 1611—1612 căsătoria fiicei regelui cu principele elector Frederic de Bohemia și incendiul din 1613 care distruge Teatrul Globe. Elizabeta de Bohemia era de șeaptesprezece ani, când s'a măritat cu principele elector de șeasesprezece ani. Sărbătorile strălucite date în Londra au obligat teatrele să prezinte piese ocazionale, între care a fost trecută și *Furtuna*. Ea mai fusese jucată și în serie la Blackfriars înainte de căsătorie; un registru din 1611 înscrie reprezentarea ei la Whitehall. Evenimentele monarhice, nașterea unui vlăstar regal, căsătoria cuiva sau încoronarea regelui au fost întodeauna sărbătorile cele mai mari ale mulțimilor engleze. Shakespeare va fi luat parte la nunta domnească în calitatea sa de actor al regelui și la 27 Decemvrie 1612 va fi jucat ultima sa piesă în fața tinerii perechi. Al doilea eveniment neplăcut de astădată a fost focul din 29 Iunie 1613, care a nimicit teatrul de glorioase amintiri din Southwark. Întâmplarea fu consemnată în multe documente ale timpului. La 30 Iunie Thomas Lorkin scria lui Sir Thomas Puckering: «Nu mai departe decât ieri, pe când compania lui Burbage juca la Globe piesa Henry VIII și descărca salvă în semn de sărbătoare în anumite scene, focul isbucnește și cuprinde acoperișul de paie al casei și arse atât de furios, încât a consumat întreaga clădire în mai puțin de două ore, publicul având timp să se salveze.» Teatrul a fost refăcut imediat din temelie mult mai elegant și

probabil a avut o formă sexagonală. Pierderea asociaţilor a fost acoperită de câştigul celuilalt teatru. Noul teatru Globe a fost înaugurat în 1614.

Din două informaţii pe care le avem putem afirma că piesele lui Shakespeare se jucau mereu în cele două teatre constituind punctul de atracţie al înjghebării. Intâia informaţie ne-o dă notele unui spectator, Dr. Simon Forman; el vede patru piese la diferite date: « Macbeth » la Globe (20 Aprilie 1610) « Richard II » la Globe (30 Aprilie 1611), « Poveste de iarnă » (15 Mai 1611) şi « Cymbeline » (nu are dată). Forman povesteşte conţinutul pieselor; conţinutul lui « Richard II » nu seamănă cu piesa lui Shakespeare. A doua informaţie se află în conturile administraţiei regale, de unde se poate vedea că în 1612—13 majoritatea pieselor jucate au fost de Shakespeare. Teatrul profan învinsese propaganda estetică şi puritană împotriva acestei arte; în mare parte publicul fusese atras de măestria ultimelor lucrări shakespeareane şi de libertăţile pe care înţelegeau să le ia actorii dramatici. Teatrul era acum frecventat, clădirile se înmulţiseră, sălile erau mereu pline şi drama începea să fie considerată în lumea literară. Noile generaţii aduceau în spectacol, rafinamentul estetic de care un text avea nevoie. *Henry VIII* a fost jucat cu o punere în scenă completă; jocul actorilor devenise prin stăruinţa generaţiei Burbadge lăuntrică şi adâncită, toate gesturile inutile şi bombastica artă a actorilor vechi fuseseră părăsite, scena însăşi căpătase strictul necesar ajutător dramei elizabetane.

In jurul zilelor de sărbătoare regală Shakespeare era nevoit să fie la Londra ca o obligaţie a rangului său. Astfel la 24 Martie 1613 împreună cu Burbadge au lucrat la pavilionul Regelui în ziua anuală a înălţării pe tron. Cunoaştem acest fapt din însemnarea lui Screvin; plata în aur pentru contribuţia lui Shakespeare şi Burbadge — acesta din urmă pentru pictură — s'a făcut în 31 Martie.

Până în 1614 călătoriile dese între Londra şi Stratford sunt evidente. Acum era bunic, îşi iubea fata rămasă nemăritată, Judith, primea vizitele prietenilor, planta pomi, ducea mereu tratative în jurul unei îngrădiri de pământ din apropiere şi însemna printre notabilităţile oraşului, însă nevrând să ocupe un post oficial, aşa cum ambiţionase să fie tatăl său. New Place fiind casa cea mai mare şi mai însemnată din comună, la el trăgeau persoanele de vază în trecere prin Stratford. Astfel locueşte la Shakespeare un predicator căruia, după obiceiul locului, i se trimite în dar vin la New Place. Intotdeauna când o persoană deosebită rămânea o noapte în Stratford era invitat să locuiască în casa cea mai mare şi primitoare, oficialitatea trimiţându-i daruri, vin sau alte bunuri.

John Ward, vicarul din Stratford, a cunoscut pe Judith Quiney, fata lui Shakespeare, măritată în Februarie 1616. In jurnalul vicarului (1661—1663) stă scris că în ultimii ani poetul locuia la Stratford şi trimetea anual piese de teatru scenelor din Londra; el cheltuia 1.000 lire anual. Judith a murit în 1662, e natural ca Ward să fie informat dela fata lui Shakespeare. Tot Ward

spune: « Shakespear, Drayton şi Ben Jhonson au avut o întâlnire veselă şi se pare că au băut cam mult, încât Shakespeare a murit dintr'o febră contractată acolo ». Orice veste venită pe calea tradiţiei stratfordiene trebue micşorată. Shakespeare era cheltuitor faţă de punga şi sgârcenia celor dimprejurul său; el nu avea posibilitatea de a cheltui 1000 lire pe an, dar pentrucă cheltuia realmente cele 200 lire câştigate anual, stratfordienilor li se părea suma « o mie ». Poetul era un om larg şi generos. Cealaltă ştire dată de Ward, o redăm fără niciun comentariu. Adăugăm la ea dintr'un manuscript al unui anonim dela 1650 rândurile: « Mr. Ben Johnson şi Mr. Wm. Shakespeare Fiind Veseli într'o Tavernă, Mr. Jonson începând astfel pentru Epitaful său

Aici zace Ben Johnson, ce a fost odată unul,

îl dădu lui Mr. Shakespear să-l sfârşească, care scrise imediat

Care pe când trăia era din ţuică,
şi fiind mort acum este Nimic. »
(Here lies Ben Johnson that was once one
Who while hee liu' de was a sloe thinge
and now being dead is Nothinge).

Vestea chefurilor cu Ben Jonson s'ar fi putut exagera adăugându-se memoriei autorului lui Falstaff frenezia unei epoci din viaţă, care nu pare să fie chiar o viaţă petrecută în tavernă. Cine ştie câtă vreme cere să fii actor, director de scenă şi autor dramatic, şi cine priveşte de-a-lungul muncii acestui om, va înţelege că oricâtă uşurinţă şi har ar avea un individ, nu se creiază o asemenea operă cu lanţuri de chefuri. E aici un om obişnuit

să intre în odaia lui şi să închidă uşa; la masa mică, la lumânarea mereu fumegândă, în liniştea nopţilor un lucrător destoinic a clădit universul său de cuvinte şi vietăţi. A făcut şi chefuri cu băuturi bune, dar nicio licoare pământească nu-l îmbăta, fără numai imaginaţia. El rămânea o *fire bună* (Rowe) şi un ochiu viu. Vedea deasupra oamenilor; aceşti oameni descoperă în modestia lor laturile întregului suflet omenesc şi le urmăresc.

Spiritul critic al lui Ben Jonson găsea insuficienţe în cultura lui Shakespeare. Opera însăşi are greşeli; însă insuficienta învăţătură nu l-a împiedicat să-şi reveleze geniul. Universităţile i-au dat lui Green, Jonson şi altora orientări în trecutul cultural al omenirii, darul naturii sale l-a plămădit pe marele Will. In Decemvrie-Ianuarie 1618—1619 Jonson duce conversaţii cu William Drummond. Iată însemnările: « Critica sa (a lui Jonson) despre poeţii englezi era... că lui Shakespear îi lipseşte Arta ». « Shakespeare aduce într'o piesă un număr de oameni spunând că ei au suferit un naufragiu în Bohemia, unde nu se află mare nici la o sută de mile apropiere ». O altă scenă asemănătoare în 1637, ultimul an de vieaţă a lui Jonson: « Intr'o conversaţie între Sir *John Suckling*, Sir *William D'Avenant*, *Endymion Porter*, Mr. *Hales of Eaton* şi *Ben Johnson*; Sir *John Suckling*, care era un fervent admirator al lui *Shakespeare*, luase apărarea acestuia împotriva lui *Ben Johnson* cu oarecare căldură; Mr. *Hales* care stătuse liniştit câtăva vreme, auzind pe Ben reproşând deseori lui *Shakespeare* lipsa de învăţătură şi necunoştinţa Anticilor, îi spuse într'un sfârşit că dacă Mr. *Shakespear* nu a citit pe Antici nici

n'a putut fura ceva dela ei... ». Discuțiile de acest fel vor fi fost multe în cursul vieții poetului, poate că i-au fost asvârlite și în față. *Dryden* aude pe la mijlocul secolului XVII-lea: « Citind câteva pasagii bombastice din « Macbeth » care nu sunt de înțeles, el (Ben Jonson) declara mereu, că era oribil ». Rezerva, candoarea, sfiala, bunătatea se întrevăd în adevăratul creator, față de nerecunoștința și agresivitatea firii unui diplomat dela școli; darurile persoanei lui Shakespeare sunt convingătoare, el nu se simțea bine nici între prieteni, nici între artiști. Cu toate că toți îi căutau prietenia, toți gentilomii din apropiere când era la Stratford, cu toate că viața sa acasă era liniștită acum, doar natura înconjurătoare îi astâmpăra grandoarea sa lăuntrică.

La 25 Martie 1616 Shakespeare iscălește un testament. Și acest act a fost declarat de voința negativă a unor critici un act mediocru redactat, un testament care nu ar fi al autorului atâtor gânduri frumoase. Mulți se așteptau să se convingă, că Shakespeare a fost genial și *adevăratul* autor al operii shakespeariene, că a existat într'adevăr, dintr'un testament. Tomurile de critică au analizat din punct de vedere literar un act corect scris de un om de drept pe trei pagini, fiecare cu câte o iscălitură a lui Shakespeare confirmând dorințele exprimate. Pe atunci un testament se scria, așa cum l-a conceput avocatul Francis Collins în Ianuarie 1616 și l-a refăcut în Martie același an. Scrisul este al vreunui ajutor al avocatului. Refacerea — făcută la cererea poetului — a fost importantă, încât pagina întâia a fost din nou scrisă.

Pagina întâia după formula latină obișnuită începe într'astfel: « In numele lui Dumnezeu, Amin, Eu William Shakespeare din Stratford vpon Avon în districtul Warr, *gentilom* cu sănătatea și *memoria* în perfectă stare, Dumnezeu fie slăvit, fac și poruncesc aceasta ca cea din urmă voință a mea și testament în felul și forma următoare și anume... » Inlocuirea primei pagine se datorește căsătoriei lui Judith în Februarie 10, deoarece pagina se ocupă de ea. Un om ordonat nu uită pe nimeni la împărțirea bunurilor cu atâta trudă agonisite. Fiicele, sora și nepoțica au părțile lor. Pentru Anne Hathaway, despre care știm atât de puțin, pagina a treia menționează: « Idem, dau soției mele al doilea pat al meu cu garnitura ». Propoziținea a stârnit o sumedenie de fantezii. Presupunerea unei discordii în căsnicie, consecințele unor absențe îndelungate, infirmități, toate au fost încercate pentru a explica cuvintele de mai sus singurele referitoare la soția sa. S'a uitat însă că prin legea care se aplica obișnuit și care se subînțelege (respectată fiind de testator) văduva primea o a treia din toată starea care nu a fost legal consemnată cu o anumită destinație în testament și dreptul de a locui casa principală a lor. Săracii din Stratford, cunoștințele și prietenii au căpătat semnul generozității poetului... « și camarazilor mei John Hemynge, Richard Burbage și Henry Cundell câte douăzeci și șease de shillingi și opt pence fiecăruia pentru ca ei să cumpere inele ». Obiectele nemenționate, de pildă cărțile și manuscriptele, treceau de drept Susannei Hall. Ele au fost însemnate în inventarul anexat testamentului care a dispărut cu

timpul. Biblioteca lui Shakespeare a fost risipită de urmaşii lui Thomas Nash, soţul nepoatei Elisabeth; e posibil ca manuscriptele să fie dăruite camarazilor dela Londra, care au editat opera.

William Shakespeare moare la 23 Aprilie 1616 şi este înmormântat la 25 Aprilie; biserica din orăşelul Stratford-on-Avon străjueşte rămăşiţele sale. Favoarea de a fi înmormântat în biserică se da persoanelor de vază. Cu câţiva ani mai târziu un bust executat de fraţii olandezi Janssen a fost aşezat pe mormânt. Monstruozitatea de chip pe care l-au făcut olandezii nu seamănă cu niciunul din tablourile poetului. O valoare tot poate fi găsită: haina sculptată e « cea purtată de poet pe când trăia ». Din inscripţiile de pe monument să alegem cuvintele cele latineşti, — epitaful e de îndoelnică origină, Dowdall afirmă că e scris de poet — necunoscutul care a scris cele două rânduri, nu a greşit:

IVDICIO PYLIVM, GENIO SOCRATEM, ARTE MARONEM:
TERRA TEGIT, POPVLVS MAERET, OLYMPVS HABET.

Şi în testament era scris:

« ...încredinţez sufletul meu în mâinile lui Dumnezeu, ziditorul meu, în nădejdea şi hotărîta credinţă de a face parte din vieaţa de veci prin singurele daruri ale lui Iisus Hristos, Mântuitorul meu, — şi trupul meu ţărânei din care s'a născut ».

* * *

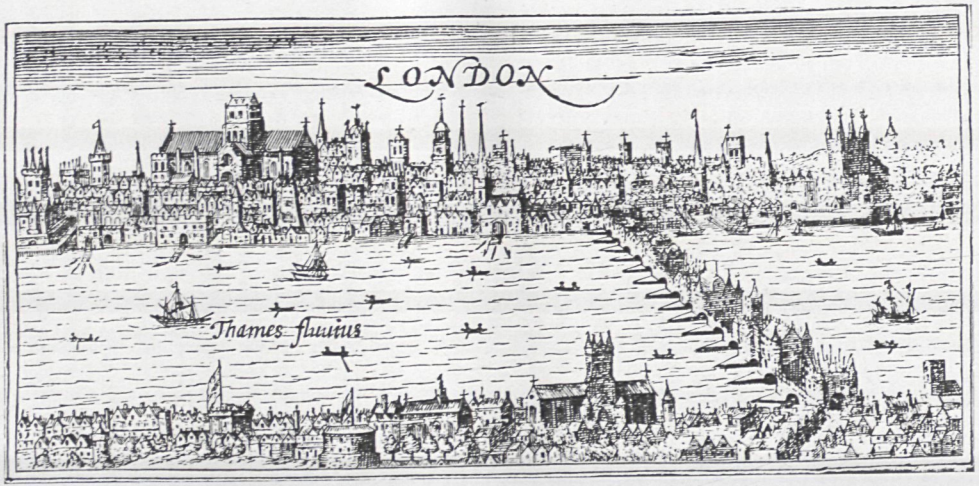
Cu cât ne întoarcem şi înaintăm spre începuturile istoriei găsim vieţi obscure care supravieţuiesc prin opere. Neînsemnătatea vieţii, lipsa curiozităţii omeneşti pentru vieaţa creatorilor, interesul pentru opera în sine sunt fireşti pentru timpurile vechi. Azi dăm un preţ mai mare vieţii căutând a explica opera unui om prin vieaţa lui. Darul prin care omul se aseamănă cu Dumnezeu, creaţiunea, nu era în înţelegerea celor vechi fapta vieţii, ci fapta eternităţii. De aceea ei nu-şi amestecau subiectul în lucrătura zeilor. Ultimul exemplar de vehicul anonim al creaţiunii geniale rămâne Shakespeare. Pentru cititorul datelor vieţii sale şi referinţelor contimporane e evidentă neatenţia generală, contrazicerile tradiţiunii orale, superlativul laudei din partea unor mediocrităţi. Lauda exagerată a unui Ben Jonson e mai mult a prietenului, un prieten critic. « Cititorule, nu privi chipul său, ci Cartea sa », *(B. Jonson: To The Reader;* Folio 1623 Shakespeare), este un avertisment. Din prietenia lui Jonson cu Shakespeare se desprinde stima operii şi lipsa de interes pentru vieaţa omului. Renaşterea învăţase dela antici şi moştenise dela Evul-de-mijloc virtuţi, pe care nu le mai avem azi. Individualismul a anarhizat structura armonioasă a muncii creatoare.

Strălucirea trăirilor şi întâmplărilor rămase pe veci necunoscute dau valori imaginaţiei simbolice a unei epoci. Prin *Shakespeare* se înţelege o operă, nu o vieaţă de om. Catalizatorul acestei opere este o fiinţă omenească, un modest şi cuminte muncitor. El a ştiut să se roage, să se asculte şi să audă; el a deslușit întru câtva eternitatea dintr'o învălmăşeală şi încurcare a limbilor. Clipa

istorică în care sboară duhul lui William Shakespeare şi-a micşorat virulenţa şi somnolenţa trupească în faţa spiritului robust cercetător. Intrebările strecurate în operă stau la punctele cardinale ale cunoştinţei. Cum *s'a întâmplat* să-şi pună întrebările acestea ţăranul, actorul şi poetul englez, al cărui nume contemporanii l-au scris din neatenţie în zeci de feluri (cum s'a observat din citaţiunile făcute de noi până aici), de ce tocmai el şi-a pus întrebări între atâţia cască-gură şi imitatori? « Shakespear are un suflet universal care cuprinde toate caracterele şi sentimentele », « poetul Eshil era considerat cu aceeaşi veneraţie de Atenienii tuturor timpurilor, aşa cum Shakespeare e de noi », spune Dryden, un contemporan al poetului. Numele celui venerat se referă la operă.

Din reminiscenţele generoase ale desconsiderării omului am încercat să reconstruim vieaţa unui ales; am spicuit, ce este de crezut din tradiţia orală; ne-am ferit de fanteziile criticilor şi de ale noastre. Urmând datele singure am tras singurele concluzii posibile, am explicat singurele informaţii plauzibile. Deducţia firească a unei serioase cercetări a materialului este: William Shakespeare, poet şi profet, a trăit în vremea în care duhul lui Michelangiolo, Montaigne şi Cervantes trecea pe pământ; înţelegând oamenii a arătat şi el adevărurile...

OPERA



Londra cu Teatrul Globe la 1610

OPERA

Relaţiunile dintre vieaţă şi operă sunt atât de puţine, încât individualitatea autorului s'a disolvat în creaţiunea shakespeareană şi a dispărut. Despărţirea completă a lucrării de autorul ei este un caz rar în timpurile moderne. Dante, Racine, Moliere şi Goethe amestecând cu evidenţă vieaţa lor în lucrările durate împlinesc o caracteristică a vremurilor noui. Shakespeare liberează organisme perfecte, făpturile sale au celulele de sine stătătoare, cu vieaţă şi moarte proprie. Cazul unic al creaţiunii shakespeareane este un model de virtuţi tainice, care ar trebui meditate, analizate şi contemplate din nou pentru aflarea impulsului divin, căci arta nu este numai un produs al energiei omeneşti. « ...încerce-se numai cu voinţa umană, să se producă numai cu puteri omeneşti ceva care să fie pus alături de creaţiunile lui... Shakespeare! » (J. P. Eckermann, Conversaţiuni cu Gœthe). Maşina greoaie a universului cu mişcările ei anuale sub razele soarelui — ne spune tot Gœthe — este un joc mediocru, dacă nu ar fi fost aruncată pe aceste fundamente materiale o cultură de plante pentru lumea spiritelor alese, prin care Dumnezeu continuă să fie activ. Justificarea goetheană a artelor explică taina unei plăzmuiri grandioase, în care individualitatea

scriitorului a pierit pentru a face loc Marelui Necunoscut. Urma paşilor omului anonim înregistrată de Shakespeare indică prin mijlocul dramei literare un drum oamenilor şi plămădeşte un erou.

Rostul întregei opere e realizarea eroului; deoarece viaţa încă nu l-a depăşit, icoanele shakespeareane trăiesc în noi desăvârşind devenirea acestui tip uman.

Cu acest gând lectura dramelor va fi fecundă. Micile accidente ale operei: greşelile de informaţie şi de cultură, anacronismele, interpretările la voia întâmplării, răsucirea voită a istoriei şi realităţilor au astfel o mică importanţă; ele sunt intruse, fenomenul istoric elizabetan obligând drama să exploateze complexităţi de stiluri şi confuzii naive. Obiectivitatea materialului nu ne va împiedica să remarcăm un complex al superiorităţii individuale în Shakespeare.

Acest poet n'a eliminat nimic din natură; vom întâlni deci tot ce închipuirea şi realitatea modulează, tot ce se multiplică şi curge în nemărginit. Lărgimea sferei cuprinde avatarul eroului.

1. HENRY VI

«Cât s'ar fi bucurat bravul Talbot (groaza Francezilor) la gândul că, după ce a zăcut două sute de ani în mormânt, va triumfa din nou într'un teatru şi că rămăşiţele sale vor fi îmbălsămate din nou (de nenumărate ori) cu lacrămile a cel puţin zece mii de spectatori, care îl vor vedea sângerând de curând în persoana

tragedianului interpret!». Astfel ataca autorul dramatic Thomas Nash în 1592 succesul piesei *Henry VI*, întâia lucrare atribuită lui Shakespeare. In însemnările unui administrator de teatru se află trecută piesa în 1591—1592 *(Henslowe's Diary)*. Nash făcea parte din cenaclul acelor dramaturgi, cari nu vedeau cu ochi buni ridicarea unui nou concurent. Din rândurile sale aflăm că spectacolul era în serie şi îl vedeau «cel puţin zece mii de spectatori».

Discuţia fără sfârşit a autenticităţii operei shakespeareane se referă mai ales la trilogia *Henry VI*. Sunt presupuşi autorii dramatici Greene şi Marlowe ca realizatorii unor versiuni mai vechi, refăcute în 1591 de tânărul actor, care se încerca într'o meserie destul de obişnuită, dar care nu i-a fost iertată, pentrucă a fost răsplătit cu un succes. Nu se va putea distinge ce este al lui Greene sau Marlowe în trilogia regală jucată de compania Strange; cu ea Shakespeare începe exploatarea cronicelor istorice ale Angliei şi dramatizarea unei perioade istorice: războiul celor două roze. Exploatarea cronicelor *Holinshed* şi *Hall*, evidente în constituţia tuturor tragediilor regale, răspândesc în mulţime într'o formă vie momentele culminante ale caselor domnitoare engleze. Cele trei părţi *Henry VI* şi *Richard III* formează o tetralogie. Cronicele nu sunt urmate cu fidelitate; *Hall* e mai puţin întrebuinţat decât *Holinshed;* o altă origină pot fi dramele vechi merituoase. Exista, pentru a doua şi a treia parte *Henry VI*, o piesă anonimă identică în conţinut: *Contention of York and Lancaster.* Un publicist de piese de teatru *Pavier* cumpără drepturile

acestei piese anonime în 1602. Registrul de cumpărări şi vânzări din acea vreme numit *Stationer*, un oficiu stabilit de stat pentru reglementarea schimburilor şi actelor literare şi teatrale, nu menţionează partea a doua şi a treia din Henry VI, ceea ce dovedeşte că nu se afla o diferenţă între piesele lui Shakespeare şi piesa anonimă.

Trilogia *Henry VI* apare în Folio 1623. Influenţa lui Marlowe domină scrisul tânărului, dacă aceste piese nu sunt de Marlowe. Eroismul lui Talbot şi tragicul acţiunii sunt colorate în felul inspiraţiei lui Marlowe. Ce l-a determinat pe Shakespeare să dramatizeze sau să contribue la dramatizarea momentelor Războiului celor două roze? In primul rând, amintirea locurilor copilăriei sale; în al doilea rând instinctul politic, scriem instinct pentrucă niciodată un poet nu exprimă ideea politică, el desvoltă cel mult instinctual o viziune politică. Provincia bătătorită de mulţimile răzvrătite este ţinutul său natal; clipa istorică în care trăieşte răsună de ecouri naţionale. Trecutul şi prezentul se vor precipita în desfăşurarea actelor dramatice, mitul devine actualitate şi prezentul străluceşte eroic. Nădejdile colectivităţii, ambiţiunile, epica unei naţiuni absolutiste şi pragmatice, etica forţei sunt în sâmburele prozei şi versului dramei istorice elizabetane. Dorinţa mulţimilor de a vedea şi simţi icoanele naţiunii este o descărcare temperamentală a unei naţiuni ajunsă la zenitul viziunii sale vitale. Istoria Marei Britanii din secolul al şeasesprezecelea şi până la stingerea ei va fi o consecinţă a vârtejului psihologic înregistrat de poezia dramatică istorică elizabetană.

Din această cauză caracteristica nouă cu care apare drama istorică a lui Shakespeare este zugrăvirea masselor din care apar eroii ca sinteze ale colectivității. Expresiunea personajelor principale este gândul mulțimii. *Regele* nu semnifică atât cât *Talbot;* o sentinelă, soldații sau un mesager apar fantomatic în tirada lui Talbot amintind colectivul. Cronicarul istoric nu-și putea lua însărcinarea dificilă de a impresiona cu orice preț cu greșeli istorice, anacronisme, fantezii, după cum poetul era liber s'o facă. Intenția dramei era să arate sufletul, un suflet în care se amesteca trecutul și prezentul. Era mult din prestigiul visat de națiune în asediul dela Orleans, în moartea lui Talbot, în prinderea Ioanei, fecioara din Orleans.

Intâia parte a trilogiei *Henry VI* înșiră scene independente având o singură legătură între ele: un anumit timp. Slăbiciunea mimică a scenelor dovedește tinerețea autorului; personajele au un patetism obișnuit în teatrul timpului, scenele sunt înjghebate cu intriga lor în planul întâiu, fără justificări interioare și previziuni în mersul dramei; atmosfera are gravitatea banală a unei povestiri cu entusiasmul artificial și comun, expunerea întregei drame este exterioară. Poetul nu stăpânește încă forța sa creatoare. Superficialitatea, cu care e tratat materialul, e naivă încredere în înfățișarea unor fapte mari; pasiunile nu sunt înălțate dintr'o logică interioară, ele sunt aplicate personajelor ca un rezultat al atmosferei generale voite într'o scenă. Așa se explică de ce împrejurările dictează cuvintele oamenilor și determină mișcările lor spre deosebire de caracterul liber al tipului

shakespearean. Abia în *Talbot* se încearcă independenţa făpturii imaginate.

Marşul funebru dela începutul tragediei, însoţind moartea lui Henry V, anunţă seria nenorocirilor care vor urma în războaiele din Franţa şi în luptele civile, în neînţelegerea celor două case York şi Lancaster. Scenele urmează când în Franţa, când în Anglia, scoţând la iveală caractere, mentalităţi şi atmosfere diferite; intenţia patriotică apare în tot locul. In chipul Fecioarei din Orleans sau în cel al Contesei din Auvergne sunt trăsături create anume în avantajul eroului englez Talbot. Pornirea de a desfigura un personaj în avantajul unui alt personaj, adică de a transforma fără generozitate realitatea sub *imperiul subiectivităţii* autorului e foarte rară la Shakespeare; de obiceiu transformările sale sunt sub vraja unei idei fixate în afara acţiunii celui care scrie, această idee modulează toată linia de evoluţie a oamenilor. Aici însă elemente rebele subiective pun stăpânire fără voie pe materialul obiectiv. In Actul II Scena III, Talbot vine în curtea castelului din Auvergne căzând în cursa contesei, dar însoţit fiind de o trupă de soldaţi; tocmai când contesa credea că viteazul englez este prizonierul ei, soldaţii năvălesc în castel constituind-o prizonieră pe victorioasa de o clipă. Scena a fost gustată şi aplaudată de sigur în 1592. Imediat după această întâmplare ne aflăm în Londra la scena din grădina Templului unde Somerset, Suffolk, Warwick, Richard Plantagenet şi Vernon repetă vestita ceartă a celor două roze. Stăpânirea, măsura folosită de scriitor cumpăneşte responsabilităţile unei epoci istorice şi cu

o artă simplă și gravă conduce fără părtinire evenimentul. Scena nu a fost remarcată în deajuns; ea este cu mai multă știință compusă, decât mult admirata suferință a lui Talbot, când își pierde fiul în luptă (Actul IV; Scena V, VI, VII). Captarea unei dureri de părinte într'un erou, umanizarea unei figuri istorice, păstrează declamația bombastică a literaturii dramatice a vremii.

Talbot: Unde e viața mea cealaltă? Pierdută e a mea;—
O! unde-i tânărul Talbot? unde e viteazul Ioan?
Moarte victorioasă, pătată de captivitate,
Valoarea tânărului Talbot mă silește să-ți surâd.
Când m'a zărit clătinându-mă și în genunchi,
a răsucit deasupra mea sabia sa însângerată
și ca un leu înfometat a început
cu furie deodată fapte glorioase și nerăbdătoare...
(Henry VI, P. I; Actul IV, Sc. VII; 1-8)

Dacă în Kyd sau în versurile avântate ale lui Marlowe sunt pasaje asemănătoare, remarcăm totuși în stilul primei lucrări shakespeareane sobrietăți; realismul concepției generale, gândirea simplă și sentimentele naive sunt în luptă cu forma versului alb, încă neadecvat dramei directe, lipsit de vivacitatea prezentului. Expresia nu este la îndemâna concepției, ea alunecă spre tiparele înaintașilor.

2. HENRY VI

Toată partea întâia a trilogiei pare un prolog conceput fără un plan al întregului. A doua și a treia parte tratează de fapt războiul celor două roze. Istoria Angliei

în această perioadă este un clocot de ambiţiuni, slăbiciuni, tendinţe personale şi colective, sete de putere şi conflicte între forţele nedefinite din jurul tronului. Statul englez nu e încă un organism echilibrat. Domnia lui Henry V arătase glorioase perspective dominaţiei externe, însă naţiunea nu era încă pregătită. Căutătorii de putere şi posesorii puterii duceau o luptă continuă în Anglia; între englezi istoria nu rezolvase voinţele, drepturile fiecăruia şi datoria tuturor. Regele era un conducător slab, dacă nu era tiran.

Polifonia dramatică este compusă cu mai multă siguranţă în a doua parte din *Henry VI.* Dificultatea de a expune opera lui Shakespeare devine mai mare când poetul ajunge la desăvârşirea acestei polifonii. Înaintând în arhitectura măreaţă a lucrărilor sale poziţia referentului e mai grea cu cât poetul îşi ascunde punctul său de vedere. Este ţinta sa, să ne mărturisească ceva, sau el nu are niciun punct de vedere, amuzându-se să concureze viaţa prin crearea altor oameni? Repetarea în dramă a unor oameni cari au fost, nu are niciun rost pentru noi, obişnuiţii problemelor morale. Ce intenţie are Shakespeare cu făpturile sale? Intrebarea nu are răspuns decât la capătul celălalt al devenirii operei sale.

Humphrey, ducele Gloucester, şi Cardinalul Beaufort sunt amândoi perfect caracterizaţi, dar ei nu sunt cu aspecte duble sau triple în compoziţia lor. Abia cu York şi cu Jack Cade personajele ajung independente de materialul comun dramatizărilor istorice ale timpului. York simbolizează întreaga epocă; prin el se observă, cum lucrează autorul. Concentrarea într'un singur personaj

principal a tuturor datelor caracteristice ale conflictului dramatic este un procedeu primar al poeziei dramatice; însă centrarea conflictului într'unul din personajele semnificative, chiar secundar, complică accentele acțiunii, lărgește posibilitățile dramatice, răstoarnă prevederile și atrage neprevăzutul. Această descentrare în circumferență mijlocește mișcărilor interioare funcțiuni dramatice. Spre York pare că s'ar centra spiritul în a doua parte din *Henry VI.* Șiret, leonin, vanitos, ambițios, orgolios, încrezut, curajos și crezând într'o relativă nedreptățire în drumul de miraj al tronului, York este motorul principal al acțiunii. Vrăjitoriile, crimele, răscoalele și iresponsabilitățile acțiunilor omenești se scurg din toate părțile în destinele încâlcite ale lumii, nicio etică nu stăvilește mersul istoriei, care se cere trăit tragic. Oamenii trăiesc intransitiv și intransigenți; dinăuntru în afară ei cioplesc idoli și monștri. Comandamentele istorice fac din oameni himere. Ce face omul împotriva lor? Nimic. Nici răscoala lui Cade nu poate fi o soluțiune favorabilă colectivității. Hipertensiunea individuală și colectivă există; Shakespeare o constată și nu adaugă nicio părere. Mizeria omenească la un Simpcox nu se deosebește de a aristocraților decât printr'o haină împodobită; Simpcox se dovedește a fi cel mai mincinos din toată creștinătatea, dar femeia lui declară că «e mizeria care ne-a îndemnat...». Tragicomedia claselor sociale și chipul hidos al oamenilor de toate categoriile răsar dârz și voluntar în fiecare replică.

3. HENRY VI

In ultima parte a trilogiei se sfârşeşte domnia lui Henry VI; regina Margareta se va chinui ca o lupoaică prinsă până la nesfârşitele blesteme din *Richard III.* Domnia lui Edward IV va rezista tuturor atacurilor cu mult mai puţină credinţă în Dumnezeu. Ura creşte în mijlocul bătăliilor până la omorul de tată sau de fiu. Un fluviu de sânge pătimaş curge prin scenele scurte şi bestia înrăită pe nume Duce Gloucester, viitorul rege, pândeşte. Personaje multe, multe acţiuni îngreuiază şi distrag ideea; dialectica nu e convingătoare şi interesul dramatic se pierde într'o expunere istorică. Personalitatea autorului se risipeşte ca o nouă pregătire pentru *Richard III.* Retorica atmosferei este împărţită între Henry VI, Margareta, Warwick şi Richard Gloucester.

Completarea fericită a figurii regelui Henry VI joacă între conştiinţa monarhică, între Coroană şi slăbiciunea persoanei regelui, slăbiciune care e superioritatea unui individ cu adevărat inspirat de Dumnezeu. Concepţia harului celui încoronat se desvoltă cu contrastele împrejurărilor nenorocite, prin care trece o naţiune. Servind pe Dumnezeu şi cunoscând prin El lumea, regele nu stăpâneşte în destul naţiunea, n'o îndrumă. Lui Henry VI îi lipseşte elementul activ, voinţa sa de rege cedează contemplaţiei. *Hazlitt* îl compară cu Richard II (« Characters of Shakespeare's Plays »); asemănarea este evidentă, cu deosebirea strălucirii verbale din *Richard II.* Ideea de rege, raportul dintre naţiune, rege şi Dumnezeu va însoţi mereu scrisul poetului. Spiritul şi înfăţişarea

cuminte a lui Henry VI, care în pictura necunoscutului Maestru dela 1470 (National Portrait Gallery) își adună mâinile în rugă, va indica spectatorului ce ar fi putut fi un rege, atunci când oroarea fizică și morală, Richard III va domni. «...dragostea m'a părăsit dela sânul mamei mele, «...un tot fără nicio proporție, un soi de haos...» așa se prezintă Richard Gloucester. El vrea să domine, în contrast cu regele Henry care se roagă cu trăsăturile armonioase ale chipului său.

RICHARD III

«Pot adăuga colori la cele ale cameleonului, pentru interesele mele pot împrumuta forme ca Proteus, și pot trimite la învățătură pe asasinul Machiavel. Pot să fac acestea, și nu sunt în stare să obțin o coroană? Hai ajunge, cât de departe fie, o voiu poseda!» (Henry VI, P. III; Actul III, Sc. II; 191—195). Astfel vorbește personajul care prilejuește lui Shakespeare o nouă tragedie: *Richard III.*

Scrisă între 1592 și 1593, e tipărită în opt ediții Quarto (anii 1597, 1598, 1602, 1605, 1612, 1622, 1629, 1634) și în Folio 1623. Subiectul e inspirat din cronica lui Holinshed.

Importanța lui *Richard III* în drama engleză și în literatura dramatică universală merită să fie remarcată. Marlowe și Kyd au construit lucrările lor diferit: întâiul însuma drama într'un erou, al doilea împărțea materialul la mai mulți eroi. După drama antică și cea medievală, după încercările lui Marlowe pentru întâia oară

apare un erou desăvârşit zugrăvit. Hidos şi răzvrătit, Richard III se mişcă cu uşurinţă şi firesc printre simboluri. Forţa personajului e anarhia raţiunii, nu puterea răului, cum se crede obişnuit. Răutatea nu este o forţă, ea nu există în natură, ea se naşte în raţiune şi incendiază inteligenţa. Monstruozitatea rece şi dominatoare a lui Richard nu luptă între bine şi rău, nu dovedeşte că *e rău să fii rău*, nu justifică naivităţile dramaturgilor moralişti, nu rezolvă nimic. Din epoca celor treizeci de ani de măcel între fraţi răsare forţa unei aberaţii. Dilatarea până dincolo de hotarele umane a unor forţe naturale trezite şi întreţinute de raţiune, aduce cu sine un tip de om, în care supraomenesc e tot ce în structura normală stă în părţile inferioare. Cavităţile prăpăstioase ale naturii sunt ridicate în sfera inteligenţii sărind absurd în necunoscut. De ce? Nu există niciun răspuns. Totul se petrece între sânge şi beznă; trupul şi sufletul se sbat diforme.

Totuşi, lângă nebunia acestor acte omeneşti se înalţă conştiinţa unei ordine transcendente. Un om urît vrea să-şi răspândească urîţenia peste lume; socoate şi măsoară puterile, înlătură dificultăţile; forţa sa creşte, devine puternic, acaparează toate interesele, le joacă; demenţa sa începe, când crede că urîtul e frumos, crima şi coroana unei ţări fiind mijloacele personale ale regelui. Dar raportarea la noţiunea *rege* se face continuu din nevoia interioară a unei ordine în învălmăşeala generală şi în învălmăşeala spirituală a unui singur ins. Exterior şi interior se suprapun oglinzi reflectând imagina ierarhiei lăuntrice. Contrastul înaintează în gândul

spectatorului cu cât desordinea îl cuprinde pe Richard III, pentrucă tehnica întrebuinţată de dramaturg se bizue pe sufletul ascultătorului. Dela realizările teatrului antic *Richard III* este întâia dramă care colectează funcţiunile principale ale teatrului: poezia dramatică, actorul şi publicul; funcţiunile teatrale sunt prevăzute în text. E un merit al poetului Shakespeare, e o calitate pe care o va duce pe culmi.

Independenţa lui Richard faţă de împrejurările prin care trece, hotărîrea de a-şi făuri singur soarta, saltul său în planul calculelor reci dincolo de simţuri şi revenirea temporară a simţirii în nepăsătoarea constituţie a eroului provin din meşteşugul unui cunoscător excepţional al fiinţei. In gestul poetic se simte talentul lui Marlowe; influenţa atmosferei poetice a înaintaşului său este însă dominată de realismul unei conştiinţe formate într'o gamă majoră. Shakespeare nu ştie încă să privească singur, să contempleze singur imaginaţia personajelor sale; dar întrece prin vigoarea imaginaţiei sale pe Marlowe. Cu *Richard III* drama literară capătă din nou balanţa dintre erou şi mediul eroului, dintre valorile accentelor dramatice. Forma în care apare tragedia eroului s'a îmbogăţit printr'o oglindă dublă: Richard şi răsfrângerea celorlalte personaje asupra lui Richard.

Constituţia paradoxală a omului animalic creşte în monologul dela începutul tragediei. Gândurile urmăresc obiectivele din partea a treia *Henry VI;* concretizarea lor sdruncină edificiul viziunii lui Richard; din momentul victoriilor demonice începe povârnişul fără sfârşit în care piere. Calităţile substratului poetic, deosebit de

al celorlalți dramaturgi, sunt mimice; Shakespeare nu scrie ca un obișnuit transformator al unei închipuiri; cuvintele sale se strâng mereu în jurul actului mimic. E atât de violentă mimica dramaturgului, încât toate gesturile lăuntrice se transformă în fizic cu repeziciune. Proprietatea scrisului shakespearean de a mima n'o vom găsi la niciun alt dramaturg al scenei elizabetane; în zadar vor încerca teoreticianii să scornească autori între spiritele mari ale vremii, autorul operei shakespeareane este un mim.

Mimica lui Richard III suferă chiar prea mult de intervenția actorului; arta dramatică întrece pasul literar și acordă declamației, retoricei, exagerările în care deseori alunecă actorii-scriitori. Tinerețea lui Shakespeare se observă în încrederea acordată fizicului; *Richard III* e o încordare de nervi; scriitorul abuzează de ororile fizice. Sunt multe și nefolositoare chinuri și uciderи în cursul acțiunii, toate pe placul spectatorului elizabetan; ele puteau fi înlocuite cu date noui asupra sufletului. In aceste defecte e o sforțare de a se elibera de elementele străine ale dramei. Textele contemporane lui Shakespeare aveau reflecții, gesturi, desvoltări, acte întregi inutile. O tiradă, o povestire a unui fapt care nu se întâmpla în fața spectatorului, o încurcătură episodică de proporții mari îngreuiau și încetineau acțiunea. Din dorința de a îndepărta tot ce e nefolositor și de a concentra drama propriu zisă a ieșit exagerata mărturisire trupească din Richard III.

Celelalte personaje se rotesc în jurul golului creat de cel principal; e ca o atracție exercitată de golul unei

prăpăstii. Unii sunt aproape de cădere, alţii luptă împotriva nălucirii, toţi laolaltă sunt încleştaţi şi îngroziţi în jurul persoanei centrale. Lady Anne, Ducesa York, Margareta, soţia lui Henry VI şi Elizabeth, soţia lui Edward IV mărturisesc sensibilitatea lor feminină mult mai mult despre personajul principal decât toţi ceilalţi. Cinismul şi îndrăzneala demonică de a se desvinovăţi în faţa cortegiului funebru al uneia din victimele sale, pentru a câştiga inima unei femei, arată starea de răceală demonică a lui Richard III.

Gloucester: Doamnă, nu cunoaşteţi preceptele caritătii care răspund cu bine la rău, cu binecuvântări la blesteme.

Anne: Nelegiuitule, nu cunoşti nicio lege nici a lui Dumnezeu, nici a oamenilor, nu e nicio fiară atât de feroce care să nu fie înduplecată de milă.

Gloucester: Dar eu nu cunosc mila, de aceea nu sunt fiară.

Anne: O! ce minunat e, când diavolii spun adevărul!

Gloucester: E mai minunat, când îngerii sunt atât de furioşi. Ingăduie-mi, divină desăvârşire între femei, şi dă-mi voie în această împrejurare să mă disculp eu însumi de aceste răuvoitoare bănuieli.

Anne: Ingăduie-mi, monstru infect între oameni, şi dă-mi voie în această împrejurare să blestem blestemata ta persoană pentru aceste cunoscute crime.

Gloucester: Tu, mai frumoasă decât te poate numi limba, dă-mi voie câteva clipe să mă desvinovăţesc.

Anne: Tu, mai josnic decât inima poate simţi, nu ai avea o altă desvinovăţire, decât să te spânzuri singur.

Gloucester: Printr'o astfel de faptă disperată mă acuz eu singur.

Anne: Şi prin disperare vei fi desvinovăţit, făcând asupra ta o dreaptă răzbunare, faţă de măcelul nedrept făcut altora.

Gloucester: Spune, dacă nu i-am ucis?

Anne: Atunci n'ar fi fost morţi; dar ei sunt omorîţi şi de tine, sclav de diavol.

Gloucester: Nu ţi-am ucis soţul.

Anne: Ei bine, atunci trăieşte!

Gloucester: Nu, e mort, ucis de mâna lui Edward.

Anne: In gâtlejul tău nemernic ai minţit...

(Richard III; Act. I Sc. II; 68—93).

Stăruinţa ipocrită a personajului principal va schimba atitudinea decisă a îndureratei femei; ea va fi soţia ucigaşului. Scena întreagă vădeşte firea fioroasă a lui Richard.

Anne: Aş vrea să cunosc inima ta!

Gloucester: O vezi în vorba mea.

Anne: Mi-e teamă că amândouă sunt false.

Gloucester: Atunci nicicând omul n'a fost sincer.

Anne: Bine, bine, reia-ţi spada.

Gloucester: Spune că m'ai iertat.

Anne: Asta o vei şti mai târziu.

Gloucester: Dar să trăiesc în nădejde?

Anne: Toţi oamenii, nădăjduesc, trăiesc astfel.

Gloucester: Ingăduie-mi să-ţi dăruesc acest inel.

Anne: A primi nu e a da (pune inelul în deget).
(Richard III; Act. I; Sc. II; 193—203).

In întâiul citat se observă mai bine simetria şi ritmul replicelor. Incrucişările de florete descrise de replice dau dialogului aşezarea ordonată a unor reguli noui de joc inventate de Shakespeare. Calitatea lor se va singulariza în poezia dramatică şi va părăsi atitudinea bombastică întrebuinţată din obişnuinţa cerinţelor literare din acea vreme. Sunt cuvinte şi simetrii inutile în Richard III; ele răsar din exagerarea unui scriitor al scrisului contemporan. Sobrietatea din *Macbeth* dovedeşte transformarea lăuntrică a unei noi ordine. Romantismul lui Shakespeare e *în aparenţă* desordonat; clipa dramatică are logica sa în arhitectura dramei. Gloucester-Elisabeth, şi mai ales Gloucester-regina Margareta pictează prin contraste demonica făptură a lui Richard. Elisabeth este o fiinţă blândă şi răbdătoare; Margareta, bătrâna văduvă, poartă cu ea toată răutatea şi neastâmpărul destinului unei regine înfrânte şi gâtuite de orgoliu. Elisabeth se apără; Margareta blestemă. Lupta lui Gloucester cu femeile orientează acţiunile dramei. Anne este înduplecată, Elisabeth e înlăturată prin firea ei desarmată, Ducesa York e prea îndurerată în mijlocul nenorocirilor, Margareta stă singură să lupte blestemând.

Queen Margaret: ...Tu năpasta pântecului greu al mamei tale! Tu progenitură respingătoare a rărunchilor tatălui tău! Sdreanţă de onoare, detestabilă...

Gloucester: Margaret!

Queen Margaret: Richard!
Gloucester: Ce?
Queen Margaret: Eu nu te-am chemat.
Gloucester: Atunci trebue să vă mulţumesc, gândeam că toate denumirile astea amare îmi sunt adresate.
Queen Margaret: Ei bine, aşa e; dar ele n'au răspuns! O! lasă-mă să sfârşesc blestemul
Gloucester: L-am sfârşit eu; el sfârşeşte cu: Margaret!
(Richard III; Act I; Sc. III; 231—239).

Margareta, regina văduvă, e singura fiinţă care îl domină pe Ducele Gloucester; ca o umbră gigantică stă dela începutul tragediei între blesteme. Când Ducele Gloucester ajunge Richard III, când triumful său nu e decât un coşmar, abia atunci sudoarea rece a fricii acoperă trupul său tremurând. « Umbrele victimelor trec prin visul său cu refrenul: fii desnădăjduit şi mori! ». Sărind din somn strigătul său groaznic nu are ecou decât în sufletul său pustiu.

Regele Richard: Daţi-mi un alt cal! Legaţi-mi rănile! Iisuse, aibi milă! Dar mai încet! Am visat doar. O! conştiinţă laşă, cum mă neliniştesti!...
(Richard III; Act V; Sc. III; 178—180).

In acest monolog al lui Richard se explică nu numai un personaj, ci toată viziunea tetralogiei *Henry VI-Richard III;* toţi oamenii trecând prin condeiul scriitorului capătă o vină, toţi sunt vinovaţi. « Conştiinţa mea are o mie de graiuri deosebite şi fiecare graiu aduce o anumită povestire şi fiecare povestire mă condamnă ca pe un mizerabil ». Din rânjetul său n'a mai rămas decât o disperare.

Regele Richard: ...Nu e nicio creatură care să mă iubească;
Şi dacă mor, niciun suflet nu va avea milă de mine...
Dar de ce ar avea ei, când eu însumi nu găsesc în mine însumi milă pentru mine însumi?
Se făcea că sufletele tuturor celor omorîţi de mine veneau în cortul meu, şi fiecare din ele îşi striga răzbunarea de mâine peste capul lui Richard.
(Richard III; Act. V, Sc. III; 201—207).

Strigoii îl vor omorî. O nouă moarte, cea mai însemnată, dispariţia întruchipării unei bestii cu multe capete va aduce pace Angliei. Shakespeare s'a încumetat să dinamizeze metaforele şi să le dea sensurile esenţiale prin aplicarca simbolurilor clare. *Richard III* este întâia acţiune simbolică în drama elizabetană.

COMEDIA ERORILOR

La 28 Decemvrie 1594 *o Comedie a Erorilor* s'a jucat într'un spectacol de gală la Gray's Inn din Londra; informaţia împreună cu descrierea serbării din acea seară se află în *Gesta Grayorum or the History of the High and mighty Prince, Henry Prince of Purpoole who reigned and died A. D. 1594.* Intr'o paranteză din această cronică a memorabilei *nopţi a erorilor* se remarcă faptul că piesa seamănă cu *Menechmus* al lui Plaut.

Comedia *Menechmus* oferă o temă clasică pe care se pot înjgheba uşor diferite aventuri comice; ea a fost exploatată de mulţi autori dramatici, între alţii de Molière şi Regnard. Scenariul său simplu şi ingenios

clădit pe încurcături groteşti şi neprevăzute are avantajul, de a putea fi jucat cu succes oricând şi oriunde. Actorul comic joacă de preferinţă într'o intrigă simplă, într'un text care îi dă voie să improvizeze. Câmpul neîngrădit al textului ajută libertăţii comice şi fanteziei neaşteptate. Pentru lectorul de azi al comediei lui Plaut, şi chiar al acestei prelucrări shakespeareane intitulată « Comedia Erorilor », merită a fi amintit jocul actorilor lui Plaut şi Shakespeare. Virtuozitatea acestor comici se libera în timpul reprezentanţiei de textul scris şi învăţat pentru ca în anumite clipe imaginaţia şi inteligenţa actorilor să scornească un moment nou comic. Tarlton şi Kempe, acesta din urmă camarad cu Shakespeare, jucau improvizând. De aceea au rămas unele piese ale lui Plaut şi Shakespeare simple şi naive scenarii; ele după obârşia latinească şi italienească a acestor obiceiuri, au fost pretexte pentru reprezentaţiile marilor comici.

Insă tânărul Shakespeare, simte nevoia în prelucrarea sa de a desvolta potrivit cu vremea sa textul lui Plaut. In locul prologului, Shakespeare ne prezintă un negustor scăpat dintr'un naufragiu. Acest *Aegeon* fiind din Syracuza, şi ţara Efesului unde a naufragiat fiind duşmană, e prins şi după lege condamnat la moarte sau silit să-şi răscumpere vieaţa, pentru o sumă de bani pe care nu o are. Pe motivul unei întâmplări tragice două perechi de gemeni, *Antipholus din Efes* şi *Antipholus din Syracuza* şi servitorii lor, *Dromio din Efes* şi *Dromio din Syracuza*, încurcă şi descurcă printr'o sumă de întâmplări hazlii toată acţiunea. Asemănarea indivizilor este atât de desăvârşită, încât va fi uşor dramaturgului să

înlocuiască pe unul cu celălalt şi să ne amăgească. Şi pentrucă instinctele simetrice ale omului antic o cer, Aegeon îşi regăseşte în gemeni copiii care-l salvează. O paralelă între comedia lui Plaut şi *Comedia Erorilor* scoate în evidenţă vâna poetică a lui Shakespeare. Cu toate că simplicitatea de canava a scenariului piesei integrează comedia în categoria celor teatrale, mai bine spus între piesele cu mai puţine calităţi literare, totuşi vom găsi specificul poeziei shakespeareane îndrăsnind să se afirme şi într'o lucrare de compilaţie dramatică. Sunt multe reminiscenţe în alcătuirea *Comediei Erorilor*; observându-le se remarcă lupta tânărului dramaturg cu personalitatea recunoscută a comediei din timpul său şi silinţa sa de a poetiza elementele brutale şi seci obişnuite publicului.

Antipholus din Syracuza e luat drept fratele său, soţul Adrianei; uimirea surorii Adrianei, când presupusul Antipholus din Efes îi declară dragostea sa este firească şi situaţia lor, a Lucianei şi a lui Antipholus din Syracuza, are amănunte de gingăşie comică.

Antipholus din Syracuza: Dulce fiinţă, — căci nu-ţi ştiu numele, nici prin ce minune ai aflat pe-al meu, — înţelepciunea ta şi graţia nu fac din tine decât minunea pământului nostru; mai mult, pământ divin! Invaţă-mă, scumpă fiinţă, ce să gândesc şi să spun: desleagă înţelegerii mele pământeşti, greoaie, înnecată în erori, slabă, uşuratecă, fără duh, semnul ascuns al cuvintelor tale neînţelese. Dece urzeşti împotriva adevărului curat al sufletului meu pentru a-l rătăci într'un câmp necunoscut? Eşti un zeu?

Vrei să mă plămădeşti din nou? Atunci schimbă-mă şi mă voiu pleca puterii tale. Dar dacă eu sunt eu însu-mi, atunci ştiu prea bine că sora ta înlăcrămată nu e soţia mea, nici nu-s legat să cinstesc culcuşul ei. Mult, mult mai mult spre tine eu mă închin. O! nu mă 'ndupleca, dulce sirenă, cu cântecul tău, ca să mă 'nneci în potopul de lacrimi al surorii tale; cântă, fermecătoare, pentru tine însă-ţi, şi te voiu adora; risipeşte pe unde argintii părul tău de aur, şi va fi culcuşul meu, acolo voiu zăcea. Şi în această strălucitoare amăgire voiu gândi că cel ce dobândeşte moartea astfel, e îndreptăţit să moară. Iubirea, fiind lumină, piere dacă se înneacă!

Luciana: Ce, eşti nebun să-mi vorbeşti într'astfel?

Antipholus din Syracuza: Nu sunt nebun, dar înebunit de o confuzie, cum, nu ştiu.

(Comedia Erorilor; Actul III, Sc. II; 29—54).

Dela lirismul lui Antipholus din Syracuza până la al lui Romeo nu e decât un salt psihologic, o superioritate a viziunii personagiului Romeo, o desăvârşire a mijloacelor de expresie şi a adecvării lor unui material mult mai potrivit.

Comedia Erorilor indică o atitudine personală prin versurile citate şi prin alte intercalări aproape feminine, nuanţe preţioase şi noi în opera poetului.

TITUS ANDRONICUS

Balada lui *Titus Andronicus* era o bucată populară cunoscută şi sângeroasele întâmplări cântate în stihurile

vechei poetici fiind gustate de publicul vulgar al Londrei au fost transpuse şi amplificate pentru scenă. La 24 Ianuarie 1594 Henslowe însemnează reprezentarea unui *Titus Andronicus;* în acelaş an apare Intâiul Quarto: *The most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus: As it was Plaide by the Right Honourable the Earle of Darbie, Earle of Pembrooke and Earle of Sussex their Seruants.* Al doilea Quarto apare la 1600, al treilea la 1611; « Folio 1 » atribuie piesa lui Shakespeare. Criticii au discutat autenticitatea acestei tragedii în care nu se remarcă personalitatea poetului, dar ea va trebui acceptată prin autoritatea ediţiei din 1623. Cele două versuri:

She is a woman, therefore may be woo'd;
She is a woman, therefore may be won;
(Titus Andronicus Act. II. Sc. I; 82—83)

seamănă cu

Was ever woman in this humour woo'd,
Was ever woman in this humour won?
(Richard III Act. I, Sc. II; 228—229)

Vulgaritatea tragediei şi lipsa originalităţii lui Shakespeare, aflată în toate celelalte opere ale poetului, măresc bănuiala că *Titus Andronicus* ar fi scrisă de unul din dramaturgii la modă ai scenei elizabetane. Ea nu se deosebeşte de producţia comună a scenelor vremii şi pare scrisă de cunoscutul Sackville în colaborare cu Norton, autorii dramei *Gorboduc.* Influenţa tragediei lui Seneca şi a ferocităţilor povestirilor vremii, motivul răzbunării ca în piesele lui Kyd, săraca exploatare spirituală nu pot fi argumente pentru neautenticitatea

acestei tragedii. Intr'adevăr silința autorului lui *Titus Andronicus* este josnică, el nu caută decât o îngrămădire de atrocități, chinuri fizice și masacre. O mamă își ciopârțește copilul și îșI mănâncă la masă copiii, un tată ucide pe dușmanii săi care i-au necinstit fata și i-au tăiat brațele și limba, apoi strangulează copila; capete și mâini tăiate, mauri și goți răsbunători, toată această reprezentație are ceva dintr'o imagine fioroasă a întâmplărilor bestiale cu criminali și detectivi de proveniență londoneză. De acum câteva sute de ani și până azi nu s'au schimbat preocupările unui anumit public englez. Cititorul pasionat de azi al romanelor criminale a fost pe vremea lui Shakespeare spectatorul care aplauda desfășurarea violurilor și cruzimilor pe scenă. Pentru acest spectator a fost nevoit să scrie și poetul; contribuția sa într'o astfel de piesă va fi interesantă, mai ales când vom cunoaște, cum se înfrânează pornirile deslănțuite din *Titus Andronicus* în *Macbeth* sau *Othello*.

Noi nu găsim nimic din Shakespeare în această dramă, dar găsim o neînsemnată diferență între ea și celelalte drame de acest fel ale epocii. Diferența o face valoarea estetică a personajelor și a situațiilor dramatice. Marlowe reușise să dea o consistență relativă personajelor dramei; între scriitor și personaj se stabilise un ton, omul se caracteriza cu elemente lirice și epice într'o viziune originală din care nu lipsea tonul lui Marlowe; scriitorul se vădea în fiecare vers. Tânărul Shakespeare pornește dela început pe alt drum. Oamenii dramei sale se detașează și părăsesc cu evidență individualitatea scriitorului. Ei încearcă să trăiască singuri și

reuşesc, cu toată încăpăţânarea fizică a materialului întrebuinţat. Fenomenul acesta de calitate estetică apare chiar în cea mai slabă piesă a operii, dacă cititorul va compara nedefinibilul din *Titus Andronicus* cu oricare din piesele scenei elizabetane în timpul lecturii. Deci, dintr'un nedefinibil al situaţiilor dramatice şi al personajelor ne vom încredinţa că numai Shakespeare putea să plămădească realitatea şi aparenţa de adevăr a lui *Aaron Maurul* şi a *Tamorei.*

Faptul acesta nu depinde de incultura cu care e tratată epoca dramei, de neverosimilul caracterizărilor istorice, de lipsa cunoştinţelor necesare într'o tragedie romană; adevărul dramatic naşte dintr'o orientare a elaborării poetice. Dacă am căuta locul unde stă Shakespeare faţă de cosmosul dramei sale, el este — şi în cele mai slabe lucrări încearcă să fie — în afara acţiunii dramei concepută ca o lume de sine stătătoare. *Titus Andronicus, Tamora, Aaron Maurul* se silesc către o independenţă, fantomele lor literare au gesturi, priviri, nervi şi minte. Versurile nu împiedecă prin dinamica interioară a poetului întregirea dramei şi nu diluează substanţa realităţilor dramatice cu tonuri şi ritmuri fără rost. In orientarea generală a viziunii preocuparea constantă nu este versul şi forma verbală, ci spiritul. Dacă vom observa drama din acest punct de vedere, personajele se vor diseca singure şi simţurile, gesturile, evoluţia fizică, înşirarea nemotivată a unor fapte contrastante vor avea o justificare. Cea mai slabă piesă este fixată şi centrificată mult dincolo de formele sintactice ale unor afecte, forme care la ceilalţi autori sunt singure

scopuri. Imagina unei furii nu rămâne o simplă icoană, vizuală, ea asociază nedefinite elemente naturale; o furie reprezentată de o artă tridimensională trece rareori de expresia basoreliefului; arta geniului sapă în trei dimensiuni şi nu se mulţumeşte cu atât, ea caută să se strecoare invizibilă dincolo de linii în interiorul materialelor dure îndepărtând legile fizice; clipa acolo înăuntru seamănă cu o răzgândire a durităţii. In *Titus Andronicus* materialul e fără nicio răscolire.

IMBLÂNZIREA INDĂRĂTNICEI

Imblânzirea Indărătnicei a apărut în Folio 1623; în 1631 a apărut întâiul Quarto. Comedia lui Shakespeare este o refacere a unei farse cu acelaşi titlu jucată cu mult succes înainte de 1594, dată la care probabil a fost reprezentată versiunea shakespereană. Autorul anonim al farsei cu acelaş titlu a luat subiectul din mai multe opere; unii caută origina ei până în colecţia povestirilor arabe «O mie de nopţi şi o noapte». Izvorul englez porneşte din comedia italiană. In 1566 a fost tradusă în englezeşte *Gli Suppositi* a lui Ariosto; anonimul care a compus farsa *Imblânzirea Indărătnicei* a luat ca model comedia lui Ariosto; Shakespeare a refăcut-o îmbunătăţind-o cu evidente adause.

Un nobil întorcându-se dela vânătoare găseşte în drumul său culcat pe pământ pe un beţivan dormind; grăsunul şi simpaticul *Christopher Sly* va fi deci luat de oamenii nobilului şi după dorinţa năstruşnică a lordului va fi dus în patul cel mai bun din castel, va fi

îmbrăcat în hainele cele mai de preţ şi i se va da cea mai bună mâncare şi băutură. Lordul era curios să ştie, ce va spune şi va face Sly când se va trezi. Comedienii stăpânului joacă farsa propriu zisă a *Indărătnicei* în faţa lui Sly.

Prologul format din această întâmplare devine un acompaniament de reflecţii şi glume la evenimentele comediei dintre o femee îndărătnică şi un bărbat luptând s'o cucerească şi s'o îmblânzească. Sly asistă la lupta dintre *Petruchio* şi *Katharina ;* nedumerit de noua situaţie el ia parte ca spectator la jocul actorilor şi reflecţiile sale sunt hazul publicului. Duhul său colabora cu toată acţiunea piesei în spectacolele shakespeareane, dar pentrucă actorul care-l juca avea darul improvizaţiei şi era liber s'o facă, replicele nu au fost înregistrate decât într'o parte a textului transmis prin Folio 1623. Obiceiul acesta era al actorilor italieni; Shakespeare îl întrebuinţează o singură dată în tot cursul operii sale.

Lupta glumeaţă pentru îmblânzirea unei Xantippe, mijloacele de a câştiga inima recalcitrantei Katharina, inteligenţa şi viclenia lui Petruchio sunt bine construite. E pentru prima oară când dramaturgul prezintă două caractere complet zugrăvite, un contrast dramatic evoluând între două temperamente dinamice în cursul unor scene vii, fanteziste şi neaşteptate. Petruchio e un italian sprinten cu sute de laţuri la îndemână pentru prinderea frumoasei femei. Intre ei doi nu e numai un război amuzant, ci un proces de drepturi şi forţe. Cine va învinge? Autoritatea firească a bărbatului pentru care nu este mijloc neîntrebuinţat, sau autoritatea nefirească a femeii

încăpățânată să refuze? Imaginația lui Petruchio nu are margini, dar ea nu e o simplă desfășurare interesantă, ea caută să dovedească prin felul cu care joacă, prin ironie și dovada absurdităților Katharinei, prin argumente și icoane, dece el are dreptate. Și cu toate argumentele bărbatului atitudinea Katharinei este firească, logică. Aici din nou răsare măestria dramaturgului. Dacă logica situațiilor dramatice implică atitudinile interioare ale personajului, firea independentă de situațiile dramei a personajului este un imperativ pe care dramaturgul genial îl lasă liber, în timp ce dramaturgul mediocru îl constrânge sau îl supune situației. Katharina dovedește libertatea sa în mâna ocupată de sforile marionetelor dramaturgului. Ea nu mai este o marionetă, așa cum mai mult sau mai puțin au fost persoanele din *Comedia Erorilor*, ea are personalitate. Accentul comediei cade pe Petruchio, însă dificultatea autorului era individualizarea completă a unui personaj, care în jocul situațiilor dramatice este numai un instrument al altui personaj, realizarea organică a Katharinei; dramaturgul reușește — și ceea ce e interesant — caracterizează o femeie măsurată cu știința psihică.

A construi într'un climat romantic, ca cel al scrisului englez din secolul al șeasesprezecelea, cu realismul viziunii poporului englez și mai ales într'o comedie ușoară estetica unui personaj femenin e un merit care revine în întregime lui Shakespeare. Psihologia femenină din lucrările de până acum a fost oarecum voită; Katharina nu depășește cu prea mult femeile din tragediile și comediile anterioare, însă se mișcă singură, fără ajutorul

sforilor nevăzute ale autorului, chiar când comedia scade momentele spre farsă. Un suflet se încheagă în dramă din gesturi netrădate de replice, din gesturi ascunse între replice; aceste gesturi începe să le cunoască poetul nostru; vom vedea cu câtă pătrundere va şti să încolţească în sufletele femeilor şi copiilor.

Bianca: Bună soră, nu mă înjosi, nici nu te înjosi tu singură făcând din mine o servitoare şi o sclavă; asta eu n'o sufăr. Dacă e pentru aceste podoabe, dă-mi drumul mâinilor, le voiu asvârli eu singură, da, toată rochia mea, toată fusta; sau ce vrei, porunceşte-mi, o voiu face, aşa de bine îmi cunosc datoria către cei mai în vârstă.

Katharina: Iţi cer să-mi spui aici, pe care dintre pretendenţii tăi îl iubeşti mai mult; vezi, să nu-mi ascunzi.

Bianca: Crede-mă soră, dintre toţi bărbaţii în vieaţă eu n'am întâlnit încă un chip anume care să-mi placă mai mult decât altul.

Katharina: Micuţo, minţi. Nu-i aşa, Hortensio?!

Bianca: Dacă îţi e pe plac, jur aici îi voiu vorbi eu însămi pentru tine, dacă vrei să fie al tău.

Katharina: O! atunci, cu siguranţă, îţi plac mai mult bogăţiile. Vrei să-l ai pe Gremio ca să te împopoţonezi!

Bianca: Pentru el eşti atât de geloasă pe mine? Nu se poate, tu glumeşti; şi acum înţeleg bine că ai glumit cu mine toată vremea asta. Te rog, surioară, dă-mi drumul mâinilor.

Katharina: Dacă asta e glumă, tot restul a fost tot aşa. (îi trage o palmă).

(Imblânzirea Indărătnicei. Act. II. Sc. I; 1—22)

Un amănunt neînsemnat ca cel din scena de mai sus împlineşte conturul şi mecanismele lăuntrice ale unei actriţe în cursul reprezentării personajului pe scenă sau încredinţează pe cititor că sunt frământări în complexul Katharina. Privind estetica dramaturgului şi urmărind gândurile cu care el conduce făpturile vom surprinde amănunte neînsemnate în aparenţă, însă acestea fac în fapt diferenţa între o lucrare de artă desăvârşită şi una schiţată. Amănuntul va fi pentru Shakespeare atât de preţios, încât vom întâlni oameni în existenţa shakespeareană trăind cu puterea minunată a unei singure trăsături interioare. E atât de bine cules din natură *amănuntul-om*, că luat singur *personajul-amănunt* este o schiţă fără semnificaţie, întâlnit în cursul acţiunii înjghebate de poet devine simbolic. A alege şi a scoate din natură fără noimă contraste epice sau lirice, doar din nevoia de mărturisire a unui cântăreţ, nu e de ajuns; organizarea unei comedii sau tragedii cere forţe creatoare supraomeneşti, o suprastructură a imaginaţiei. Iată dece un amănunt dă valoare unei făpturi dramatice, dece făpturi cu zeci de amănunte nu au nicio valoare; sunt destule chiar printre ale lui Shakespeare, dar mai ales la obişnuiţii autori dramatici. In vederile estetice ale acestui romantic sunt înbinate naturalismul, realismul, romantismul şi stilizarea simbolului; el se serveşte de înfăţişările naturii într'un plan supranatural. S'a întâmplat să spunem acestea aici, pentrucă Petruchio şi Katharina au depăşit particularul; ei tind către generalizări. Tendinţa lor în comedia şi tragedia mare a poetului va încremeni în tipare pur generale; este folositor să semnalăm la

hotarul dintre farsă şi comedie intenţia subconştientă a creaţiunii shakespeareane. Vom folosi mai ales încrucişările de termeni: naturalism, realism, romantism, convingându-ne cât de inutile sunt şi *neconcludente* aplicate la opera lui Shakespeare; e ca şi cum, am spune: « Vieaţa este romantică » sau « supranaturalul e realist ».

DOI TINERI DIN VERONA

Doi tineri din Verona e considerată ca una din lucrările slabe; unii critici dau verdicte definitive considerând-o apocrifă. Am căutat a explica desconsiderarea lor şi nu am găsit nicio lămurire, nici măcar o justificare aprecierilor lor sentimentale. Vieaţa tinerească a celor doi prieteni, *Proteus* şi *Valentine*, cu vioiciunea, inconstanţa şi farmecul italic prins atât de romantic şi simplu, nu cată nici în intenţia poetului să fie mai mult decât două ore frumoase, însorite cu emoţii de adolescenţă între Verona şi Milan. Oare îi supără pe aceşti critici lipsa unei gravităţi a subiectului sau completa libertate şi uşurinţă a dialogului? Insă uşurinţa dialogului este o dexteritate, meritoasă; o observăm pentru întâia oară la poetul nostru. *Doi tineri din Verona* s'a reprezentat între anii 1594 şi 1595; a apărut pentru întâia dată în Folio 1623. Tocmai faptul de a fi o lucrare tinerească şi de tinereţe interesează mult mai mult decât defectele sau slăbiciunile căutate cu privirea mioapă a şoarecilor de bibliotecă. Construcţia dramatică a acestei comedii şi sburdălnicia dialogului sunt funcţiuni gândite pentru exaltarea lor scenică, nu pentru a fi citite. Dacă piesele

lui Shakespeare s'au nimerit a fi interesante şi la lectură, faptul e un accident genial datorit poeziei cuprinse în ele, în fapt Shakespeare a scris texte numai în scopul de a fi jucate de actori. Cu gândul acesta *Doi tineri din Verona* nu are niciun defect; caracterele, acţiunea, versul şi toată inspiraţia comediei sunt pe linia directă, care duce la marile realizări ale comediilor *Cum vă place* sau *Noaptea Regilor*.

Origina subiectului din *Doi tineri din Verona* ar putea fi găsită într'o comedie « Felix şi Felismena » jucată în anul 1584 la curtea Elisabetei sau într'un roman « Diana », al scriitorului spaniol Montemayor; o traducere engleză a romanului a fost tipărită în 1598, dar e posibil ca Shakespeare să fi avut cunoştinţă de subiect din manuscriptul traducerii. Personajele şi intriga au identităţi; *Proteus* se numeşte Felix, *Iulia* e în roman Felismena şi *Silvia* este Celia.

Proteus, fiul lui Antonio, e îndrăgostit de Iulia; Valentine, prietenul lui Proteus plecat la Milan e îndrăgostit şi el de Silvia, fiica ducelui de Milan. Tatăl lui Proteus văzând că fiul său îşi pierde vremea la Verona, îl trimite la Milan să-şi continuie studiile. Despărţirea de Iulia nu va fi chinuitoare, pentrucă schimbăciosul şi uşuratecul Proteus se va îndrăgosti tocmai de iubita prietenului său, de Silvia. Situaţia lui Proteus se va complica şi mai mult, când fără să ştie o va întrebuinţa pe Iulia, venită din Verona la Milan, ca paj confidenţial; Iulia deghizată în băiat va fi iubită de Silvia. Până la sfârşit încurcăturile şi înflăcărările tuturor vor fi cunoscute şi dragostea încercată a lui Proteus

pentru Iulia şi a lui Valentine pentru Silvia se va statornici; cele două perechi vor fi fericite în viitor.

Evenimentele unei comedii sau tragedii la Shakespeare sunt liniate ca o figură geometrică regulată; chiar dela lista personajelor se anunţă tot ce se va întâmpla. Intriga dramatică e simplă şi naivă, mişcările personajelor au un drum fixat de regula unui joc care poate fi cunoscut uşor, de pildă ca la şah: regele, regina, turnul, calul, nebunul şi pionul cu feluritele lor mişcări pe pătrăţelele suprafeţei date. Deci vom avea în această comedie doi prieteni, două iubite, doi servitori, un duce, un tată, un concurent, un confident ş.a.m.d. Scenele vor fi la Verona, la Milan şi la graniţa din Mantua. Dela schema generală până la un fragment de dialog regulile jocului sunt aplicate cu neînsemnate libertăţi. Să urmărim aşezarea scenelor şi a personajelor unui act şi ne vom convinge.

ACTUL II

Scena I

Milan. O cameră în Palatul Ducelui.

Valentin — Speed

Silvia

Valentin — Speed

Scena II

Verona. O cameră în casa Iuliei

Proteus — Iulia

Panthino

Scena III

Verona. O stradă
Launce
Panthino

Scena IV

Milan. O cameră în Palatul Ducelui
Valentine, Silvia, Thurio, Speed.
Ducele
Proteus — Valentine

Scena V

Milan. O stradă
Speed — Launce

Scena VI

Milan. O cameră în Palatul Ducelui
Proteus singur

Scena VII

Verona. O cameră în casa Iuliei
Iulia — Lucetta

O reminiscenţă din plăcutele necazuri ale prietenilor lui Shakespeare, Southampton sau Essex, parcă îl urmăreşte pe scriitor în descrierea personajului *Proteus*, suflet nestatornic, înclinat spre schimbări totale, fire neliniştită şi aventuroasă. *Valentine* este contrariul său; mai puţin fermecător şi inteligent decât Proteus, cuminte normal,

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI
- BUCUREȘTI -
BIBLIOTECA

statornic și conștient, Valentine e mult mai puțin dramatic. Interesul comediei cade pe omul care are mai mult material tragic, adică pe Proteus. In jurul celor doi tineri, ca două reflexe spre grotesc, sunt cei doi servitori: *Launce* și *Speed*; amândoi sunt servitori-clovni. Bufoneriile verbale și atitudinile mucalite practicate de-a-lungul scenelor sunt dibuiri pentru realizarea marilor bufoni din tragediile mari; ca în toate caracterele zugrăvite în *Doi tineri din Verona* întâlnim un flux psihic și poetic între replicele cu cele mai banale jocuri de cuvinte. Launce însoțit de câinele său e cel mai bine realizat personaj al piesei; umorul său liniștit se asociază cu umorul mut al cățelului său, mai bine spus, al jigodiei sale.

Launce: Nu, această oră va trece și eu încă nu voi fi sfârșit de a mă tângui; tot neamul Launce-ilor are păcatul ăsta. Am primit porția mea ca fiul risipitor și îl voiu însoți pe seniorul Proteus la curtea imperială. Cred că Crab câinele meu, este cel mai nesimțit câine în vieață; mamă-mea plângea, tatăl meu gemea, soră-mea striga, servitoarea noastră urla, pisica noastră își frângea mâinile, toată casa era în cea mai mare jale, în timp ce jigodia asta cu inima crudă n'a scos o lacrimă. E o piatră, o adevărată pietricică, și n'are mai multă inimă în el decât un câine.

(Doi tineri din Verona, Act. II. Sc. III).

Liniștea și siguranța umorului lui Launce sunt prinse în trăsături meșteșugite. Pentru un temperament deschis suferinții și chinurilor strigătoare la cer, icoana comică a unui servitor rătăcitor după stăpânul său,

identificat cu un animal credincios şi absent dela toate tribulaţiile lui Proteus este dovada tuturor virtuozităţilor aflate în germene la tânărul Shakespeare. Calmul comic este cel mai dificil de realizat şi calitatea acestui comic întrece cu mult agitaţia, încordarea dramaturgilor comici înnăscuţi. *Doi tineri din Verona* este o comedie în aparenţă superficială; lupta dintre prietenie şi dragoste, obiectul propriu zis al intrigii, prilejueşte o nouă încercare în comedie, un nou exerciţiu reuşit.

ZADARNICE CHINURI DE DRAGOSTE

In *Zadarnice chinuri de dragoste* se oglindeşte în parte societatea engleză, franceză sau spaniolă din acea vreme. Satirizarea moravurilor îl obligă pe autor să dea amănunte sociale şi referinţe asupra câtorva tipuri comune la curtea elizabetană. Caricatura realităţii ţinteşte moda literară şi stilul vieţii elizabetane, eufuismul. Cuvântul a fost luat după eroul lui John Lily din cartea iubită a londonezilor *Euphues şi Anglia lui;* graţia preţioasă şi afectată a acestui stil aduce date caracteristice oricărei literaturi la începutul ei. Eufuismul nu este atât de supărător în scrisul lui Lily, cât a fost în cel al imitatorilor săi. Lily ritma şi simetriza fraza imitând pe decadenţii antici şi exagerând aliteraţiunile. Aceste repetiri ale sunetelor erau de cele mai multe ori forţate, şi cu toate că proza devenea melodioasă şi artistică, aproape vers, totuşi se golea de sensuri, sărăcea ca fond. La această tehnică se adăuga întrebuinţarea imaginilor şi a comparaţiilor. Fenomenul e caracteristic limbilor în stadiul

inaptitudinii de a abstractiza; limba engleză în jurul anului 1580 avea bogate resurse în concret şi banale aptitudini pentru abstractizări. Din această însuşire de a capta concretul, caracteristica spiritului englez, naşte ascendenţa dramatică a literaturii engleze. Lily împodobeşte proza engleză cu o risipă de cunoştinţe concrete şi ingeniozitatea sa întrebuinţează melodic mitologia antică, realitatea elizabetană şi nimicurile aliterate bizar alăturate.

Intâiul Quarto apare la 1598: *A Pleasant Conceited Comedie Called, Loues labors lost. As it was presented before her Highnèss this last Christmas. Newly corrected and augmented By W. Shakespeare.* A doua oară comedia apare în Folio 1623; a treia oară în al doilea Quarto la 1631. Reprezentarea comediei *Zadarnice chinuri de dragoste* e fixată între anii 1594 şi 1595. Există în Actul IV, Scena III, două versuri (346—347):

> Never durst poet touch a pen to write
> Until his ink were temper 'd with Love's sighs

(Nicicând poetul n'a cutezat s'atingă vreun condei să scrie, înainte ca cerneala sa să fie muiată cu lacrimile Iubirii) o aluzie la alte două versuri ale lui Chapman din *Hymnus in Noctem* II. 376—377 *(Shadow of Night, 1594)*:

> No pen can anything eternal write
> That is not steep'd in humour of the Night.

Criticii Drydeu, Dowden, Hazlitt au încercat în diferite feluri o condamnare a piesei; condamnările lor sunt literar argumentate, pe noi însă ne interesează specificul elizabetan al caracterelor comediei. Caricaturizarea voită

de poet simplifică cadrul, intriga și prezentarea personajelor; comedia se poate considera o *mască*, un gen de piese ocazionale scrise pentru nunți sau alte festivități cu intriga simplă și cu multe aluzii; totul pare *un jeu d'esprit*, un joc la modă, pentru noi un joc demodat, dar cu câtă plăcere vom urmări acest joc, dacă vom fi curioși să cunoaștem spiritul vremii, spiritul care-l înconjura pe Shakespeare și pe care el l-a întrecut, l-a depășit. In *Zadarnice chinuri de dragoste* are loc o confruntare între stilul unei epoci și stilul simbolic al unei personalități care va învinge tendințele nedefinite ale vremii, le va răsuci trezind în lărgime și adâncime ecoul universalității Renașterii. Exercițiile de vorbe goale ale lui *Berowne*, *Holofernes*, și *Armado* se întorc dela personaje la epocă liberând pe autor de toate nesănătoasele porniri ale unei generații, ce nimic nu avea a spune; făcând exerciții de vorbe goale Shakespeare trece dela formele personajelor la spiritul epocii sale și chiar la visul unic al eternului. Odată cu lumea acestei comedii un tânăr poet înlătură din calea sa toate paiațele nesemnificative, pentru ultima oară întâlnim marionete de regi, curteni « spirituali », francezi—englezi, spanioli—englezi, clovni, profesori și principese *construite din replice la modă*.

Berowne: Care e scopul studiului? spuneți-mi.

Regele: Ei bine, acela de a cunoaște ceea ce fără studiu nu putem cunoaște.

Berowne: Vreți să spuneți, cunoștințe tainice și neîngăduite inteligenței obișnuite?

Regele: Da, asta e răsplata cerească a studiului!

Un rege, Ferdinand de Navarre, vrea să-şi impună reguli morale imposibile; nobilii din jurul său admit, comentează sau calcă regulile. Acest rege pare novice într'o curioasă mânăstire; hotărîrile sale ascetice sunt ridicule şi se vor dovedi imposibile la o curte regală între principese. Ipocrizia tuturora nu poate fi împiedecată şi nici natura înfrânată; din toate întâmplările nu se alege nimic; ca un joc naiv *de-a v'aţi ascuns* cu multe cuvinte de duh, ca un mic univers de înşelăciuni apare fiecare om; cu niciunul nu se poate comunica; cu oamenii făcuţi din ticuri nu putem vorbi. Insă ei mărturisesc existenţele lor cu frânturi mimice şi un zel nefolositor, înflăcărat şi primejdios; ironia şi râsul dau târcoale fiecărui ins. Berowne e singurul individ cinstit, între toţi neisprăviţii care fac obiectul acestor *Zadarnice chinuri de dragoste*. El prin sinceritate salvează mediocra vieaţă a caracterelor piesei.

Totuşi atmosfera tinerească a comediei ne poartă în mijlocul literatorilor şi curtenilor Londrei din 1594; curiozitatea noastră va fi satisfăcută de părerile, impresiile şi râsul poetului în faţa acestei lumi. Iată cum prin Berowne judecă şi cântă poetul:

Inainte de toate luaţi în seamă ce aţi jurat:
să postiţi, să studiaţi şi să nu mai vedeţi vreo femeie,
trădare vădită împotriva regatului tinereţii,
Spuneţi, puteţi posti? stomacul vostru e prea tânăr,
şi abstinenţa dă naştere la boli.
Şi când v'aţi legat să studiaţi, cinstiţi nobili,
fiecare dintre voi şi-a renegat cartea sa;

voi puteţi în linişte să visaţi, să judecaţi, să meditaţi?
Şi cum, dumneata seniore, sau dumneata, sau dumneata
Vei găsi temeiu pentru strălucitul studiu
fără frumuseţea unui chip de femeie?
Desprind învăţătura asta din ochii femeii,
ei sunt temeiul, cărţile, academiile
de unde ţâşneşte adevăratul foc al lui Prometeu.
(Zadarnice chinuri de dragoste Act. IV Sc. III; 291—304)

Bunul simţ al lui Berowne faţă de prostia extravagantă a celorlalţi nu ne convinge, dar ne zugrăveşte un stil de madrigal rătăcit într'un dosar de proces penal, stil plăcut elizabetanilor. Insă câtă diferenţă e între sinceritatea lui Berowne şi caraghioasele fraze ale lui Armado sau Holofernes:

Armado: Om de litere, *praeambula:* noi ne vom deosebi de barbari. Nu educaţi tinereţea la şcoala privilegiată care e în vârful muntelui?

Holofernes: Sau *mons*, colina.

Armado: Cu plăcerea voastră dulce, sunt pentru munte

Holofernes: Sunt de acord, fără discuţie.

Armado: Domnule, cea mai mare plăcere şi bucurie a regelui este să congratuleze pe principesa în pavilionul ei în posterioarele acestei zile, pe care mulţimea vulgară le numeşte după amiază.

Holofernes: Posteriorul zilei, prea generosule domn, este adecvat, congruent şi potrivit pentru după-amiază;

cuvântul este bine găsit, ales, plăcut și apt, vă asigur, domnule, vă asigur.

Armado: Domnule, regele este un gentilom nobil, și familiar cu mine, vă asigur, un foarte bun prieten. Pentru ceea ce este între noi, să trecem peste asta. Vă implor, aduceți-vă aminte curtenia voastră; vă implor învesmântați-vă capul; și printre multe alte intențiuni importune și foarte serioase, și de mare importanță într'adevăr, de asemenea, dar să trecem peste asta, pentrucă trebuie să vă spun, va fi plăcut Înălțimii Sale, o jur pe lume, să se sprijine câte odată pe umărul meu sărac, și cu degetul său regal, să-mi mângâie excrementele mele, mustața mea; dar, plăcută inimă, să trecem peste asta. Jur pe lume, nu vă povestesc minciuni; Înălțimii Sale îi place să împartă anumite cinstiri speciale lui Armado, un războinic, un călător care a văzut lumea, dar să trecem peste asta. (Zadarnice chinuri de dragoste Act.V. Sc. I; 86—118)

Oameni ca Armado, cavalerul descreierat, ca Holofernes, dascălul pedant (sub masca lui se ascunde John Florio profesorul de italiană la modă, viitorul traducător al lui Montaigne în englezește), ca Berowne, bunul simț inutil, dovedesc cu toții împreună la ce joc nebunesc au ajuns oamenii în Renaștere. Femeile par ființe cum se cade în fața ridicului bărbaților. Un dialog între un bărbat și o femeie se rezumă la următorul joc:

Berowne: Oare n'am dansat eu dumneata odată în Brabant?

Rosaline: Oare n'am dansat cu dumneata odată în Brabant?

Berowne: Deci vă cunosc.

Rosaline: Ce inutil era deci să-mi pui o întrebare!

Berowne: Nu trebuie să fiţi atât de grăbită.

Rosaline: E din cauza voastră, care mă provocaţi cu asemenea întrebări.

Berowne: Spiritul vostru e prea înflăcărat, sburdă prea uşor, va obosi.

Rosaline: Nu până când va răsturna pe călăreţ în şanţ.

Berowne: Ce oră să fie?

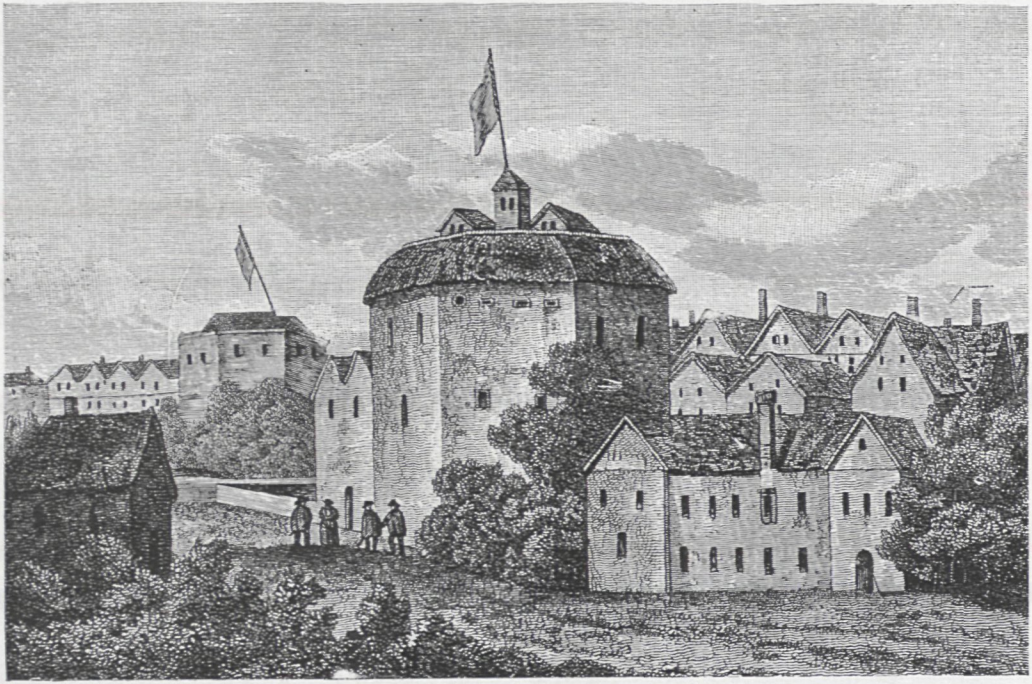
Rosaline: E ora la care nebunii întreabă.

(Zadarnice chinuri de dragoste Act. II, Sc. I; 114—121)

Versul şi rima sunt mai interesante mai cuprinzătoare în valoarea lor tehnică decât personajele. Copia directă după natură sau caricaturizarea se observă în nenumăratele aluzii. Numele lui Berowne, Longaville, Dumaine (Duc du Maine) sunt nume auzite în Anglia, nume care aduceau aminte englezilor câteva personalităţi franceze. Satira lui Shakespeare îşi dubla eficacitatea deoarece sub Ferdinand de Navarre se ştia că se ascunde regele Franţei, Henry de Navarre. Ochiul atent asupra contimporanilor a fost distrat; însă confesiunea poetului se întrevede cel puţin pentru forma scrisului contimporanilor săi, pe care o satiriza:

Berowne: O! niciodată nu mă voiu mai încrede în discursuri învăţate, nici în limba lunecoasă a unui şcolar; nu, niciodată nu voi veni sub mască la prietenul meu, nici curte nu voiu face 'n rimă ca melodia

Londra cu Teatrul Globe la 1616



Teatrul Globe la 1612

harpistului orb; fraze catifelate, minuţiozităţi de termeni mătăsoşi, hiperbole cu trei etaje, preţiozităţi căutate, figuri pedante, aceste insecte cu zumzet m'au umflat cu capriciu supărător: le abjur, şi aici eu protestez pe acestă mânuşe albă, — cât de albă-i mâna, Dumnezeu o ştie, — că de acum înainte făcând curte inima mea se va exprima fără ocol cu da şi cu cinstitul văl nu.

(Zadarnice chinuri de dragoste Act. V, Sc. II; 403—414)

Organismul creaţiunii shakespeareane nu este complet; nici satira şi nici ironia vădită a autorului nu sunt adevăratele cauze ale slăbiciunilor de până acum. Intre această comedie şi cea care vine după perioada tragică, *Troilus şi Cressida*, ironia are vreme să se desăvârşească. Desenul necolorat şi juvenil al *Zadarnicelor chinuri de dragoste* nu se datoreşte nici subiectului, nici autorului; instrumentul dramatic nu şi-a găsit tonalităţile. *Troilus şi Cressida* va dovedi plenitudinea unor porniri satirice, dar naivitatea va ajunge amărăciune şi abia atunci va râde de lumea întreagă. Firea deschisă a poetului exersează o volubilitate care se va purta prin toate gamele; însă un râs fără rost, fără semnificaţii totale nu funcţionează la Shakespeare. Seriozitatea sa nu se mulţumeşte cu forme, căci spiritul său are dela început o anumită formă care depinde de o judecată asupra lumii, de aceea nici nu i-a reuşit satira numai a formelor. Spiritul său caută substanţa, se refuză la nesubstanţialitate. In operele care vor urma până la perioada marilor tragedii comicul şi tragicul se vor

preciza. Nuanţele se vor înmulţi şi adâncimile sentimentale se vor deschide cu expresii mai uşoare, mai directe, mai avântate; evoluţia vertiginoasă a tuturor elementelor dramei şi mai ales a sbuciumului romantic evidenţiază toată taina sufletului omenesc cu care luptă poetul. Nicio îndrăzneală nu e imposibilă, nicio particularitate nu scapă vederilor; psihic sau plastic meşteşugarul încearcă şi străbate în toate direcţiile. Dela ţăran la rege, dela diformităţile fizice şi până la strălucitele forme ale frumuseţii, dela metafizic la mineral, oameni, animale, vegetale sau divinităţi prind vieaţă în versul şi proza lui Shakespeare. De acum expresia capătă o capacitate nemăsurată, cuvintele stau îngrămădite pe o suprafaţă determinată, însă vulcanul de dedesubt erupe de veacuri, erupe la fiecare contact cu omul. Deci, cu comedia *Zadarnice chinuri de dragoste* se încheie întâia perioadă de creaţie shakespeareană; forţele înnăscute ale poetului căutau expresii şi stări simbolice, dar însoţite de desvoltarea reacţiunilor naturale, fără de care conflictele dramatice nu amuţesc. Poemele *Venus şi Adonis*, *Răpirea Lucreţiei*, despre care vom relata la sfârşitul acestui capitol, sunt scrise în această epocă; *Sonetele* deschid împreună cu *Romeo şi Juliet* a doua perioadă de creaţie. Lăsând la urmă toată opera poetică răsleţită (Poeme, Sonete), să întregim viziunea dramei şi creaţiunii lui Shakespeare după anul 1595.

ROMEO ŞI JULIET

Romeo şi Juliet pare un sonet, o stare sufletească de sonet dramatizată; acţiunea e consecinţa unei singure

stări sufleteşti a lui Romeo, ea stăpâneşte toată tragedia. Piesa nu este tragedia iubirii lui Romeo pentru Juliet, ci descrierea sub toate formele a stării de sonet a lui Romeo. Juliet e un reflex al acestei stări, după cum Mercutio e alt aspect, după cum celelalte personaje nu fac decât să contempleze şi să oblăduiască acelaşi sonet Romeo. Reducând toată tragedia la o singură stare sufletească vrem să arătăm punctul de plecare al lui Shakespeare în creaţia acestei opere şi arta minunată cu care a diversificat *dorul de iubire, nostalgia* dragostei ideale, sentimentul nedefinit al sonetelor lui Petrarca.

Romeo şi Juliet a fost scrisă pe la 1595 şi jucată cu mare succes. Intâiul Quarto din anul 1597 are următorul titlu: *An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet, As it hath been often (with great applause) plaid publiquely, by the Right Honourable the L. of Hunsdon his Seruants.* Al doilea Quarto a fost tipărit la 1599, al treilea la 1609; a patra oară s'a tipărit în Folio 1623; urmează al patrulea Quarto în două ediţii fără date (Iohn Smetwicke), apoi al cincilea Quarto la 1637.

Subiectul piesei ar părea extras din istoriile veroneze ale lui *Girolamo della Corte* scrise pela 1560 şi publicate în Italia la 1594. Neînţelegerea dintre cele două familii nobile din Verona Montecchi şi Capeletti, neînţelegere care se transformă deseori în ură, s'a sfârşit prin tragica moarte a lui Romeo Montecchi şi Giulietta Capeletti Povestea acestei tragedii veroneze era cunoscută în toată Italia şi fusese scrisă înainte de Corte de *Luigi da Porta* sub forma unei nuvele, *Giulietta*, şi publicată în 1535 la Veneţia. Poetul englez *Arthur Brooke* scrie după

nuvela lui Porta o poemă cu titlul: *Istoria tragică a lui Romeo şi a Julietei conţinând o pildă rară de adevărată fidelitate cu meşteşugite descoperiri şi obicieiuri ale unui călugăr bătrân şi cu a lor urmare nenorocită.* Poema a fost publicată în 1562 şi era foarte cunoscută. Versiunea lui Corte nu pare a fi cunoscută de Shakespeare, ea diferă de a lui Porta, din care s'a inspirat Brooke şi probabil Shakespeare. Juliet moare de durere în versiunea Corte, pe când în Porta se omoară cu pumnalul lui Romeo; amănuntul acesta ne face să credem că Shakespeare a cunoscut lucrarea lui Porta, în timp ce alte amănunte ale nuvelii (scena de revedere cu Juliet dupăce Romeo s'a otrăvit, moartea lui Romeo în faţa iubitei trezite) neîntrebuinţate în tragedia lui Shakespeare, dovedesc contrariul. Problema isvoarelor unui subiect are o mică importanţă la Shakespeare. Subiectul capătă o nouă carnaţie de cuvinte, chiar dacă întâmplarea rămâne aceeaşi, în istorie şi în dramă; cu *Romeo şi Juliet* simbolurile dramei shakespeareane se clarifică, istoria are mai mică însemnătate decât supraistoria viziunii dramatice.

Benvolio: ...Ce tristeţe lungeşte ceasurile lui Romeo?
Romeo: Nu am ceea, ce având, le-ar scurta.
Benvolio: In iubire?
Romeo: Lipsa...
Benvolio: De iubire?
Romeo: Lipsa de bunăvoinţă a celei pe care o iubesc.
Benvolio: Vai! iubirea cu privirea atât de dulce, este atât de tiranică şi neîndurătoare în fapt!

Romeo: Vai! iubirea cu privirea oarbă nemişcată, vede fără ochi căi pentru voinţa sa!
(Romeo şi Juliet Act. I, Sc. I; 168—177)

Romeo iubeşte, dar o iubeşte pe Rosaline; după cum se vede în dialogul de mai sus, starea lui sufletească într'o continuă exaltare nu se deosebeşte, când e îndrăgostit de Rosaline, de atunci când e îndrăgostit de Juliet. Romeo e un îndrăgostit, deci o «credinţă religioasă» îl va lega de Rosaline, credinţă mărturisită la începutul tragediei. Inlocuirea bruscă a Rosalinei cu Juliet nu schimbă nimic în sufletul lui Romeo. Dece trece Romeo dintr'o dragoste nenorocită într'o alta tragică? Dece Shakespeare pentru întâia oară supune unui destin, unei fatalităţi pe oameni? Dacă nu ar fi cazul lui Romeo în drama shakespeareană, s'ar putea găsi în toate personajele acestei drame o cauză interioară care îndeamnă omul la acţiunea tragică, însă Romeo demonstrează contrariul. Farmecul acestei obsesii fatale este o reminiscenţă a tragediei antice; la noua prezentare a fatalităţii Shakespeare adaugă cântecul sfâşietor al imposibilităţii iubirii între un bărbat şi o femeie; Romeo şi Juliet pătimesc demonstrativ şi oamenii cred încă şi repetă o imposibilitate. S'au găsit şi critici, care să scrie, că *Romeo şi Juliet* este iubirea însăşi, *Othello* gelozia, *Macbeth* ambiţia ş.a.m.d. Asemenea aprecieri şi categorisiri distrug sensul adevărat al făpturilor imaginate cu atâta genială virtuozitate. Romeo şi Juliet sunt copii; ei cântă pentrucă nu cunosc legea, ei sufăr şi mor, pentrucă fatalitatea unei întâmplări unice se

naşte din confuzia sau eroarea lor. Această nuanţă pe care alunecă acţiunea este singura justificare a fatalităţii în noul Weltanschauung. In înţelesul vulgar al cuvântului *fatalitate* — coincidenţe inexplicabile care par a manifesta o finalitate superioară şi necunoscută — există o finalitate. Trebue să încercăm a vedea şi a demonstra finalităţile personajelor lui Shakespeare începând cu această nouă perioadă din creaţia sa. Aceste finalităţi exterioare sau interioare ale personajului, sau şi mai departe finalităţi exterioare sau interioare ale poetului, răsar în toate punctele unei drame gândite. Faptul, că Shakespeare apelează la o fatalitate şi îngăduie necunoscutului o libertate prea mare între împrejurările şi oamenii din *Romeo şi Juliet*, e caracteristic pentru noua fază din evoluţia sa. Shakespeare colaborează cu fantoma fatalităţii; după ce a învins în operele sale anterioare psihologia şi forma literară, abia acum îşi îndreaptă materialul spre culmi. Liberarea personajelor de sub jugul inexpugnabilei fantome a fatalităţii îl obligă să centreze acţiunea în om. In *Romeo şi Juliet* se observă nehotărîrea autorului; nici omul nu determină, nici fatalitatea; s'ar părea că e un armistiţiu, e un acord între om şi inextricabilul din căile labirintului. Corul, care vine să anunţe şi să explice evenimentele ce vor urma în piesă, seamănă cu corul tragediei antice; informaţiile date de cor sunt cu totul nefolositoare; tragedia greacă nu se încheagă fără cor, tragedia engleză a desvoltat atât de mult psihologia, încât corul a devenit un organism nesimţitor, lamentarea şi cântecul au ajuns informaţie. Romeo se supune destinului. Dela

început, din clipa când află că noua lui iubită este o fiică a dușmanilor familiei sale el exclamă: « Viața mea e o datorie plătită dușmanilor mei ». Presimțirile nu-l vor hotărî să dea înapoi. Pasiunea, vraja, îl vor purta până la capăt. Toate poemele de dragoste au alăturat moartea dragostei; și aici moartea crește odată cu dragostea. In această nebuloasă învârtită în haos e târîtă și copila de 14 ani, Juliet. Sunt amândoi cu adevărat atât de tineri? Romeo e cu câțiva ani mai în vârstă decât Juliet și ea este cea care dă dovada unei maturități. In general personajele sunt uimitor de bine înzestrate cu gânduri și simțiri. Tocmai faptul că ei sunt atât de tineri face tragedia prea crudă. Mila acompaniază scenele și cuvintele cele mai exaltate. Cu acest sentiment se justifică nedreapta desfășurare a împrejurărilor. Tinerețea scuză toate întâmplările acestei drame; e o superioritate calitativă în drama lor față de cea a bătrânilor. Conflictul generațiilor e o temă deseori atacată în drama elizabetană; corespondențe se găsesc în viața politică a Angliei, unde deosebirile dintre generații au dus la lupte crâncene. Revolta lui Essex este un exemplu. O neînțelegere există și în *Hamlet*. Starea sufletească a lui Hamlet nu e departe de a lui Romeo. S'au făcut comparații găsindu-se asemănări între Hamlet, Richard II și Romeo; vom sublinia și noi idealitatea comună acestor prototipuri. Problematica lui Romeo este potrivită vârstei. Tragedia adolescenței, a precocității este puțin exagerată, dar tocmai faptul că eroii sunt copii evidențiază contrastele violente. Juliet are 14 ani, Miranda 15 ani și Perdita 16 ani. Predilecția poetului pentru eroinele

copile aduce farmec în înjghebările sale dramatice. Copilele îndrăgostite nu au sensualitatea bolnăvicioasă ele sunt inocente, cu imaginaţia curată şi sănătoasă. In bucuria vieţii lor primăvăratice, ele acceptă un singur demon, demonul dragostei. « Unica mea iubire a răsărit din unica mea ură...» spune Juliet; însă ura nu este a ei, ci a părinţilor ei. Indrăgostiţii au un singur duşman: soarta. Romeo şi Juliet se vor uni în lupta inegală cu soarta; ei vor avea o singură prietenă: moartea, şi un singur regret: dorul. Strigătul Julietei spune: « Dumnezeu a legat inima mea de a lui Romeo...». Iubirea iluminează şi răneşte de moarte; însă în timpul scurt al acestei iubiri se îngrămădesc toate gândurile, simţirile şi metaforele unei trăiri complete. Iubirea lui Romeo, ca orice trăire completă, ajunge simbolică colectând toate elementele caracteristice. Insuşirea noţiunilor întrebuinţate va descrie scena de iubire şi viziunea shakespeareană din această fază: rană, lumină, răsărit, soare, lună, bolnavă, pală, gelozie, vestală, iubire, ochiul, stelele, cerul, sferele, obraji, lumină de zi, văzduh, valuri, păsări, cântec, noapte, mâna, mânuşa, apropiere... La o singură exclamaţie: « Vai mie! » spusă de Juliet, totul luceşte straniu şi eterat: vorbeşte, înger, glorioasă, noapte, deasupra, mesager, cerul, mirare, ochi, muritori, cădere, contemplaţie, lene, nouri, plutire, în sânul văzduhului... Astfel îşi mărturisesc îndrăgostiţii starea lor sufletească în prima scenă de singurătate (Actul II; Sc. II; 1—32).

Solilocviul din grădină al Julietei exprimă un răspuns însorit şi nerăbdător:

Juliet: Ceasul suna nouă când am trimis doica; mi-a făgăduit să se întoarcă într'o jumătate de oră. Poate că n'a putut să-l găsească; nu, nu-i asta. O! ea e schioapă; heralzii iubirii ar trebui să fie gândurile, de zece ori mai repezi decât razele soarelui gonind negurile de pe întunecatele coline. De aceea Iubirea e purtată de porumbei iuți, și de aceea Cupidon cel repede ca vântul poartă aripi. Acum soarele e în vârful cel mai înalt al acestei suiri zilnice, și dela nouă la douăsprezece sunt trei ceasuri lungi, decând ea nu vine. De-ar fi avut simțurile și sângele cald al tinereții i-ar fi fost mișcarea tot atât de repede ca o minge; cuvintele mele ar fi aruncat-o spre dulcea mea iubire, și ale lui spre mine; dar oamenii aceștia bătrâni, s'ar părea că sunt morți; nemișcați, înceți, greoi și palizi ca plumbul.

(Romeo și Juliet Act. II, Sc. V; 1—17)

Pentru a dovedi avântul poetic, fericirea iluzorie, într'ariparea întregei sale ființe o clipă înainte de a afla de uciderea lui Tybalt, merită a fi citată înstelata viziune cu care Shakespeare îmbracă tragedia sa.

Juliet: Un galop rapid, pe voi alergători cu picioare aprinse, să vă ducă spre locuința lui Phoebus; un căruțaș ca Phaeton vă va biciui spre apus și vă va aduce imediat în întunecata noapte. Intinde pânza ta deasă, noapte, reprezentare a iubirii! Clipească ochii tăi rătăcitori și Romeo

să sboare spre braţele acestea, pe tăcute şi nevăzute! Indrăgostiţii văd să îndeplinească slujbele lor de dragoste la lumina frumuseţilor lor; sau, dacă amorul e orb e mult mai potrivit cu Noaptea. Vino, cinstită noapte, matroană îmbrăcată sobru toată în negru, şi învaţă-mă cum să pierd o luptă câştigată, jucată de o pereche de curată feciorie; acoperă sângele meu nebărbătesc răscolit în obrajii mei cu pelerina ta neagră, până când iubirea necunoscută crescută îndrăsneaţă printr'o adevărată iubire să acţioneze simplu cu modestie. Vino noapte! vino Romeo! vino tu ziuă în noapte! că pe aripile nopţii vei apare mai alb decât zăpada nouă pe spate de corb. Vino, dulce noapte, vino, îndrăgostito, noapte negru sprâncenată, dă-mi pe-al meu Romeo, şi, când va să moară ia-l şi risipeşte-l în stele mici, şi el va face faţa cerului atât de frumoasă că toată lumea va îndrăgi noaptea, şi nu va răsplăti cu adoraţie soarele strălucitor. O! eu am cumpărat un castel al iubirii, dar nu-l posed, şi, cel căruia eu sunt vândută nu se bucură încă. Aşa de plicticoasă e ziua asta, cum e noaptea dinaintea unei serbări pentru copilul nerăbdător care are haine noi şi nu le poate îmbrăca...

(Romeo şi Juliet Act. III; Sc. II; 1—31)

Un imn al nopţii cântat de o fecioară când iubitul ei ucide; poezia stranie a clipei dramatice străbate fluviile lirice lăsând intactă virulenţa acţiunii. Lirismul nu împiedică drama; sufletul dramei este o împletitură

dionisiacă, în care nu e greu să deosebim caracteristicile aduse de personaje. Orchestraţia poetului s'a amplificat în *Romeo şi Juliet;* împrejurul celor doi eroi principali apar reflexele, se individualizează răsfrângerile. *Mercutio* creşte în umbra lui Romeo; el e un vorbăreţ, un egoist, un sensual, un om pentru care vieaţa e o desfătare. Inteligenţa sa sceptică şi concretă pare o înţelepciune strâmbă; egoismul cuprinde chiar sacrificiul inutil al propriei sale vieţi; el are toate defectele unui pierdevară şi toate calităţile unui prieten. Mercutio este un adevărat prieten. Şi vorbele lui, toate poveştile sale cu regina Mab, toată mişcarea inteligenţii sale e ca un vis al concretului.

Romeo: Pace, pace! Mercutio, pace!
Vorbeşti nimicuri.

Mercutio: Adevărat, vorbesc de visuri, care sunt copiii unei minţi de pierdevară, produs de nimic al unei imaginaţii vane, care are substanţa atât de subţire ca aerul, şi e mai nestatornic decât vântul, care mângâie chiar acum sânul îngheţat al nordului şi fiind furios, suflă de acolo departe întorcându-şi faţa spre sudul dătător de brumă.

Benvolio, confidentul lui Romeo, un spirit neclar şi negativ corespunde *Doicii,* confidenta Julietei, bună, severă din obişnuinţă, îngăduitoare şi inconştientă, naivă şi grotescă faţă de naturalismul vieţilor din jurul ei. *Capulet,* tatăl Julietei, este un domestic, cu defecte şi calităţi egoiste, cu bonomie şi asprimi de om neînţelegător. *Tybalt,* luptătorul familiei Capulet, purtătorul

instinctelor familiei, este un erou stupid şi mărginit la ura dintre cele două familii duşmane. *Fratele Laurence*, e mai mult alhimist decât călugăr franciscan. Rolul său demonic contribue la soluţionări tragice; el e tot atât de inconştient, poate mai mult, cât sunt Romeo şi Juliet. Ajutând iubirii lor, încercând să reţie pe pământ un organism care se vrea cât mai aproape de puritate, el se arată un factor aspiritual şi chiar diabolic. Celelalte personaje sunt convenţionale. *Balthasar* şi *Abraham*, *Sampson*, *Gregory* şi *Peter*, servitorii lui Montague şi Capulet formează stratul inferior tragicomic al dramei. Din sufletul lor turbure naşte suferinţa lui Romeo, ei îngrămădesc în subteranele conştiinţei lui Montague şi Capulet zăcămintele de josnicie făcând imposibilă vieaţa dintre eroi. In jocurile de cuvinte ale dialogului lor, în devotamentul lor şi în planul lor teluric se nimiceşte iluzia şi străduinţa amăgitoare a unei intenţii liberatoare prin lirism. Romeo şi Juliet sunt prizonierii servitorilor, sonetul adolescenţii îşi destramă atmosfera în durata instinctelor acestor robi.

RICHARD II

Vieaţa şi Moartea Regelui Richard II este întâia tragedie din tetralogia casei Lancaster. Am văzut că cealaltă tetralogie istorică formată din *Henry VI* (trei părţi) şi *Richard III* înfăţişa peripeţiile casei York; tetralogia casei Lancaster e formată din *Richard II*, *Henry IV* (două părţi) şi *Henry V*. Cele zece tragedii istorice (la cele două tetralogii se adaugă *Regele Ioan* şi *Henry*

VIII) alcătuiesc o cronică regală dramatizată cu o perspicacitate psihologică neîntrecută. Forma, în care Shakespeare prezintă istoria Angliei, este atât de vie şi veridică încât micile anacronisme, diformări sau fantezii nu au nicio importanţă. Adevărul caracterelor şi caracteristicilor acţiunii în drama lui Shakespeare corespunde realităţilor istorice; omul e redat cu geniale intuiţii.

Intr'o scrisoare a lui Sir Edward Hoby către Sir Robert Cecil se spune că la 9 Decemvrie 1595 se va reprezenta *Richard II* în casa lui Sir Hoby din Westminster. Piesa s'a tipărit în două versiuni: întâiul Quarto la 1597, al doilea la 1598, al treilea tot la 1598 — toate trei ediţiile fără scena abdicării — apoi al patrulea Quarto la 1608 «...cu adăugirea nouă a Scenei Parlamentului şi a abdicării Regelui Richard. Aşa cum a fost jucată mai târziu de servitorii Majestăţii Sale Regelui la Globe». Al patrulea Quarto a fost în două ediţii. Al cincilea Quarto a apărut la 1615, a urmat apoi o nouă tipărire în Folio 1623, şi un al şeaselea Quarto la 1634. Amintim şi aici că această tragedie a fost jucată cu o zi înainte de revolta lui Essex. Din depoziţiile lui Sir Gelly Meyricke şi ale actorului Augustine Philipps, precum şi din declaraţia scrisă de Bacon aflăm că actorii au fost plătiţi pentru reprezentarea piesei cu patruzeci de shilingi. Suma extraordinară dată actorilor a fost, pare-se, pentru a-i hotărî să joace tragedia cu scena abdicării regelui, ceea ce s'a şi întâmplat în faţa unei săli pline de simpatizanţi ai lui Essex. Din dialogul Reginei Elisabeta cu William Lambarde dela 4 August 1601 transcris în *Memorandum* aflăm că piesa a fost populară

la Londra. Acest Lambarde prezintă reginei documentele vechi aflate la Tower; regina parcurgând documentele domniei Regelui Richard II spune: « Eu sunt Richard II, nu știi asta? ».

W. L.: « O astfel de închipuire bolnăvicioasă a fost sfârșitul la care a ajuns cel mai răuvoitor Gentilom, cea mai favorizată ființă pe care vreodată Majestatea Voastră a ajutat-o ».

Majestatea Sa: « Acela care uită pe Dumnezeu, uită și pe binefăcătorii săi.

Această tragedie a fost jucată de patruzeci de ori în piețe și palate ».

Shakespeare și actorii dela Globe nu au avut de suferit în urma contribuției lor în revolta lui Essex; răspunderile cădeau întotdeauna asupra patronilor. *Richard II* este o lucrare entuziastă, scrisă cu elan național; tragedia era potrivită sentimentelor patriotice, cu care încercau prietenii lui Essex să câștige cât mai mulți partizani.

Richard II cuprinde peste caracterele individuale tema destinului Angliei. Tetralogia casei Lancaster începe cu pilda regelui slab îndepărtat dela domnie de uzurpatorul, care însumează o clipă sentimentele poporului. Simbolul monarhiei trece dela regele slab la uzurpatorul triumfător. Anglia și soarta unui popor trăind tragedia cotidiană de o parte, conducătorul de altă parte sunt obiectivele analizelor lui Shakespeare. Providența își alege instrumentele și confruntă părțile; lipsa unei armonii în organismul statului este constantă între elementele conflictuale. In această lipsă autorul își

mişcă individualităţile, le joacă între idealitate şi realitate cu observaţii, cunoştinţe şi arhitecturi uimitoare. Shakespeare descrie vieaţa politică a Angliei cu ştiinţa aşezărilor omeneşti aşa cum sunt şi cu tot ce ar trebui ele să devină. Intuiţiile sale sociale se deduc în marginea faptelor dramatizate, intuiţia unui stat ideal. Permanenţa unor gânduri risipite în toate tragediile sale şi aduse în discuţie pe larg în *Richard II* ne hotărăsc să arătăm, care este viziunea clară a lui Shakespeare; depăşind naţionalismul exaltat de-a-lungul tetralogiei, părerile sale se întruchipează în universalitate. Epoca în care scrie Shakespeare este cea a desăvârşirii naturii etice a colectivului naţional englez. Roadele istorice ale acestei naturi se observă în faptele Angliei dela regina Elisabeta până azi. In niciuna din istoriile naţiunilor moderne nu se exemplifică cu mai multă limpezime tragicul luptei dintre morala egoistă a fericirii individuale şi jertfa individuală pentru comunitate. Istoria Angliei şi a regalităţii engleze până în vremea elizabetană, când intervenţia Angliei pe glob ajunge vădită, are pentru umanitate un final tragic pilduitor, închis în sfera egoismului poporului englez. Shakespeare este singurul englez, care îşi dă seama de natura etică a neamului său. Principiile orânduirii politice, în statul ideal întrevăzut în complexitatea indescifrabilă a momentelor istorice străbătute de scrisul său, sunt conforme orânduirii cosmice, ierarhiei firii omeneşti şi permanenţelor structurii societăţii. Regele nu este numai un însumător al funcţiunilor constituţiei sociale, ci un transmiţător al voinţii divine. Regele este o sferă unde se

oglindește voința Divinității asupra societății umane de sus în jos și de jos în sus voința supușilor; când sfera alunecă din planul mediator, dezechilibrul începe. Regele tiran sau regele slab va încurca și mai mult echilibrul interior al națiunii; tiranul este el însuși un tip anarhic, deci țara și națiunea vor fi permanent învrăjbite; regele slab nu va polariza energiile individuale în jurul voinței divine. In adevăratul rege, conștient de menirea sa, au sfârșit toate antagonismele de clasă, toate confuziile. Richard II trăește în lumea fanteziei sale și nu comunică realităților istorice nicio voință; el va fi silit să abdice, chiar dacă uzurpatorul nu va avea harul regelui.

Regele Richard: Am studiat cum e posibil să compar această închisoare, în care eu viețuesc, cu lumea; și pentrucă lumea e plină de oameni și aici nu e afară de mine altă creatură, n'am putut; totuși voiu răzbate până la capăt. Mintea mea să ajungă femela sufletului meu, sufletul meu tatăl: și amân doi să conceapă o generație de gânduri tăcut fertile, și aceste gânduri la rândul lor să populeze lumea asta mică cu capricii, asemenea oamenilor acestei lumi pentru care niciun gând nu-i mulțumitor. In cele mai bune, cum sunt gândurile lucrurilor divine, sunt amestecate îndoieli și pun cuvântul însuși împotriva cuvântului, astfel: « Veniți la mine, copii. » Și în altă parte asemenea: « E tot atât de greu să pătrunzi, cât e unei cămile să treacă prin deschizătura urechilor acului ».

Gândurile ţintind ambiţia încearcă uneltirea amăgirilor nefireşti, precum cu aceste nefolositoare fără duh cuie vrem să săpăm un drum prin straturile dure ale acestei lumi puternice, prin zidurile stâncoase ale închisorii mele, şi pentrucă ele nu pot, mor în însăşi mândria lor. Gândurile ţintind mulţumirea de sine linguşesc pe oameni spunând că ei nu sunt primii robi ai norocului şi nu vor fi ultimii; ca cerşetorii mizerabili care şezând pe buturugi se ascund de ruşinea lor spunând că mulţi au şezut şi alţii vor şedea acolo; şi în acest gând ei găsesc un fel de uşurare aruncând propria lor nenorocire în spatele acelora care înaintea lor au îndurat ca ei. Astfel eu joc într'o singură persoană mai multe personaje şi toate nemulţumite; câteodată sunt regele; apoi trădarea îmi dă dorinţa de a fi un cerşetor, şi aşa sunt; apoi apăsătoarea sărăcie mă convinge că am fost mai bine ca rege; atunci sunt iarăşi rege; şi puţin câte puţin gândesc că sunt detronat de Bolingbroke şi dintr'o dată nu mai sunt nimic; dar oricine aş fi, atât eu cât şi oricare om nefiind decât un om cu nimic nu va fi fericit, până când va fi mulţumit să fie nimic. Aud o muzică? *(Muzica)*

Ha, Ha! măsuri şi timpuri. Ce supărătoare este muzica dulce când timpul e rupt şi măsura nu-i păstrată! E acelaş lucru în muzica vieţilor omeneşti. Şi aici am auzul rafinat pentru a controla timpul nemăsurat dintr'un instrument prost mânuit; însă pentru acordul dintre puterea mea şi timpul meu n'am

avut ureche să aud desacordul adevăratului meu timp. Am risipit timpul, și acum timpul mă risipește, pentrucă acum timpul m'a făcut ceasornicul său numărat. Gândurile-mi sunt minute, și cu suspine ele bat orele înaintea ochilor mei, ceasornic exterior pe care degetul meu, ca arătătorul cadranului, arată liniștit ștergându-le de lacrimi. Acum domnule, sunetul, care spune ce oră e, are geamătul sgomotos, când bate în inima mea ca într'un clopot. Astfel, suspine, lacrămi și gemete par minute, măsuri și ore; dar timpul meu aleargă desenându-se pe veselia mândră a lui Bolingbroke, în vreme ce stau ca un nebun aici, ca bufonul său zugrăvit pe ceas. Muzica asta mă înfurie; să înceteze; dacă vreodată a ajutat nebunia să-și recapete mințile, se pare că pe mine din înțelept mă va înnebuni. Totuși fericit fie cel care mi-o dăruiește! E un semn de dragoste și dragostea pentru Richard e un giuvaer straniu în această lume, unde totul e ură.

(Richard II Act. V; Sc. V; 1—66)

Ființa lui Richard II este o destrămare. Noțiuni nedesăvârșite, ființe nedesăvârșite împrăștiate într'o societate anarhizată caută, tânjesc după o așezare arhitectonică. Regele nu este rege, cetățeanul desfide privirea leonină a conducătorului stăpânit de fantasmele bolnăvicioase ale oamenilor — confuzii. Melancolia nu este o stare sufletească regală. Dumnezeu, moarte, iubire, ură, înțelegere, haos, vis, voință, sfințenie, istorie sunt

noţiuni înecate într'o durere nejustificată. A şti ce este un rege şi a fi un rege sunt polurile între care ezită Richard II. Imaginaţia bolnavă sau desordinea provoacă durerea constantă din sufletul lui Richard. Dar şi durerea se transformă într'o contemplaţie incompletă. Shakespeare deschide perspective interioare în personaje, care cad în conflict cu rânduiala socială. Unde se întâlnesc să se îmbine liniile psihologiei cu ale idealului intuit de Shakespeare? Nicăiri. Monarhul stă cocoţat de soartă pe o şandrama socială; el este întâia fiinţă, care îşi dă seama că edificiul peste care domneşte nu are arhitectonică; viziunea sa regală nu concordă cu anarhia concretului; ierarhia, prin care o voinţă de rege se transmite de sus până în ţarină, nu există. Shakespeare vede aşezarea umană a epocii sale şi o judecă. De aceea, nu este întâmplătoare criza politică din jurul psihologiei simbolice a lui Richard; când suveranii nu pot domni, este loc pentru uzurpatori. Scena dintre Richard şi Bolingbroke (Actul III, Sc. III) nu soluţionează echilibrul interior al naţiunii. Se va vedea că nici Bolingbroke, viitorul Henry IV, nu va înfrâna confuzia generală. Pentru Shakespeare aşezările sociale ale vremii sale sunt greşite. Cunoscând intuitiv ordinea cosmică el ar vrea să o introducă în societatea Renaşterii. Personajele sale din toate straturile societăţii şi naţiunea engleză sunt icoanele unui răsculat conştient. Revolta lui Shakespeare este evidentă; el strigă omenirii cauzele crizei individualiste în evul modern. Tetralogia casei Lancaster începe cu această nuanţă personală a lui Shakespeare, faţă de opera sa istorică

anterioară și față de teatrul contemporan. Comparațiile cu *Edward II*, tragedia istorică a lui Marlowe, și cu stilul dramei istorice elizabetane sunt revelatorii. Shakespeare privește în trecutul și viitorul istoric cunoscând esențialul clipei istorice a Renașterii. Superioritatea acestei drame stă în dialogul excepțional al regelui cu lumea, sub care o analiză atentă recunoaște viziunea politică cea mai clară, din câte au fost exprimate.

VISUL UNEI NOPȚI IN MIEZ DE VARĂ

In perioada de lucru pentru compunerea tetralogiei Lancaster se așează plăsmuirea câtorva comedii. Comicul intervine chiar în tetralogie egalând materialul tragic, de pildă episoadele cu Falstaff în *Henry IV*, după cum într'o comedie ca *Negustătorul din Veneția* se intercalează episoade tragice. Jocul dramatic se complică; comicul fuzionează cu tragicul și originalitatea lui Shakespeare este arta cu care amestecă contrastele în paleta sa, sau simultaneitatea cu care face să apară stările extreme. Nuanța sui generis astfel căpătată, nu se definește prin cuvântul tragi-comic, pentrucă dominantele psihologice nu sunt răsărite în sufletul omului, ci de cele mai multe ori ele rezultă dintr'un joc micro-macrocosmic.

Intâia comedie desvoltând noile dominante ale creațiunii shakespeareane este *Visul Unei Nopți In Miez De Vară*. Locul ei pare să fie între *Richard II* și *Regele Ioan*, deci, potrivit cronologiei stabilite de critica engleză, în jurul anului 1596. Două aluzii aflate în text nu ajută la stabilirea unei date fixe: vremea din anul

1594 Martie, remarcată de mulţi în însemnările timpului ca una din cele mai grele primăveri din Anglia (Act. II, Sc. I; 81—117) şi serbarea dela botezul lui Henry de Scoţia la 30 August 1594, când s'a dat drumul unui leu liber în mijlocul festivităţii (Act. III, Sc. I; 33). Să mai însemnăm şi faptul că piesa pare să fie scrisă pentru o nuntă; ar fi două păreri în această privinţă: una, că a fost scrisă pentru nunta lui William Conte Derby cu Elizabeth Vere la Greenwich, 26 Ianuarie 1595, şi a doua, pentru nunta lui Thomas Berkeley cu Elizabeth Carey la Blackfriars, 19 Februarie 1596.

Titlul tipăriturii întâiului Quarto dela 1600 spune: *A Midsommer nights dreame. As it hath beene sundry times publickely acted, by the Right honourable, the Lord Chamberlaine his seruants. Written by William Shakespeare.* Al doilea Quarto, cu toate că are data 1600, face parte din ediţiile cu date false ale lui Jaggard dela 1619. A treia tipăritură o avem în Folio 1623.

Izvoarele întrebuinţate de Shakespeare sunt vieaţa lui Tezeu din Plutarch şi folklorul englez; îmbinarea acestor elemente dau *Visului Unei Nopţi In Miez De Vară* o atmosferă curioasă. Liniile barocului nu împiedecă puritatea lirismului; alăturarea spiritului grec celui englez era obişnuit în vremea lui Shakespeare. Spontaneitatea versului şi vitalitatea personajelor sunt aevea în închipuirea poetului şi în realitate. I s'a povestit unui ţăran din Warwickshire o feerie, el o repovesteşte cu splendorile existenţei sale. Flora şi fauna, cântecele şi bucuria şăgalnică a copilăriei lui Shakespeare, iubirea şi panteismul se amalgamează într'o realitate

suprateréstră de incantaţie poetică. De aceea poezia neîntrecută a acestei nopţi de vară e dificilă de redat pe scenă; imaginaţia cetitorului sau a recitatorului singuratec va realiza cu mai multă putere liricul decât o concretizare scenică. Prea sunt adevărate şi fantastice razele de lună, sufletele zeilor, prea e infinită bolta cerului de deasupra acestor cuvinte! In murmurul recitatorului sboară fără sfori şi alte trucuri, peste arbori şi flori spre stele micul Puck; el apropie oamenii de zei şi zeii de oameni. Libertatea sborului său e libertatea imaginaţiei.

Hippolyta: Tezeu al meu, e straniu, ceea ce povestesc îndrăgostiţii.

Thezeus: Mai mult straniu decât adevărat. Nu voiu crede niciodată poveştile astea vechi, nici aceste jocuri de zână. Indrăgostiţii şi nebunii au astfel de minţi înflăcărate, astfel de sucite închipuiri, care înţeleg mai mult decât va înţelege vreodată raţiunea rece. Lunaticul, îndrăgostitul şi poetul, sunt cu totul cuprinşi în imaginaţie: unul vede mai mulţi diavoli decât încap în iadul cel întins, acesta e nebunul; îndrăgostitul, cu totul exagerat, vede frumuseţea Elenei într'o frunte din Egipt; ochii poetului se întorc într'un delir subtil, alunecând dela cer la pământ, dela pământ la cer; şi cum închipuirea dă trup formelor lucrurilor necunoscute, pana poetului le toarnă în forme şi dă nălucirii aeriane o locuinţă aici şi un nume; asemenea taine are imaginaţia puternică; dacă încearcă o veselie, întruchipează un sol al acestei veselii; sau dacă

în noapte, își va închipui vreo spaimă, cât de ușor tufișul va fi luat drept urs!
(Visul unei nopți în miez de vară Act. V; Sc. I; 1—22)

Visul Unei Nopți In Miez De Vară a fost fructul unei închipuiri tinere gonind veselă prin minunatele amintiri din Warwickshire; Shakespeare retrăește prin cuvinte bucuria copilăriei sale. Poveștile cu Oberon, cu Titania, cu Robin Good-fellow, cu zâne, satiri, nimfe, dansuri și cântece erau în gura poporului. La țară toți cunoșteau acel *fairy-land.* Versurile populare repetau într'una *cum Regele Oberon l-a chemat pe Robin Good-fellow să danseze*, și *cum zânele l-au chemat pe Robin Good-fellow să danseze cu ele* și *cum i-au spus ele diferitele lor condiții*... Astfel a luat naștere capodopera lirică a lui Shakespeare. Pretextele acestui vis sunt trei acțiuni împletite în jurul Regelui Oberon, în jurul îndrăgostiților și al meșteșugarilor. Lumea lui Oberon este lumea propriu zisă a visului, lumea îndrăgostiților este cea mai aproape de vis și cea a meșteșugarilor e adusă prin contrast ca un realism necesar. Sinceritatea, umorul și avântul acestei feerii depășește tot ce s'a scris în lirica engleză. O copleșitoare bucurie de vieață se simte în descrierea amețitoare a naturii. Shakespeare e în plină tinerețe; visul, pentru concepția shakespeareană din această epocă, este farmec panic, vrajă panteistă, cântec de naiu. Dela *Visul Unei Nopți In Miez De Vară* până la *Furtuna* concepția *visului* trece prin schimbări esențiale. Abia în *Furtuna* se va declara irealitatea vieții. Totuși în întreaga creațiune a poetului cu cât realismul

va fi mai vădit, cu atât concepţia irealităţii vieţii va fi mai accentuată. Urmărind cu atenţiune fenomenele vitale înregistrate de geniul lui Shakespeare observăm cauza unei explicaţii a vieţii; cunoştinţa, lărgită cu fiecare lucrare, nu găseşte nicio lămurire satisfăcătoare. Visul este acum abia un joc simbolic, în *Furtuna* ajunge afirmare metafizică. Nici măcar această încântătoare desfăşurare lirică a *Visului Unei Nopţi In Miez De Vară* nu aduce siguranţa, că ea poate fi adevărata existenţă. Shakespeare va cânta cu îndoiala în suflet. Tragedia scrisă între 1600 şi 1608 va accentua lipsa de convingere a autorului. Irealitatea tragicului se afirmă în marginea întregei opere a poetului. Deşi polifonia shakespeareană nu e încă desăvârşită, totuşi o lume de basm ia fiinţă. Realitatea nu e mai mult decât o nuntă a lui Thezeu cu Hippolyta, regina Amazoanelor, un cadru aristrocratic în Atena antică unde evoluează îndrăgostiţii şi meşteşugarii cu umorul lor sănătos. Imaginile păgâne ale folklorului englez se amestecă cu mitologia greacă şi cu palida sentimentalitate creştină. Decorul Atenei seamănă cu locurile copilăriei lui Shakespeare; meşteşugarii sunt din Stratford. Evocarea este atât de substanţială, încât amestecul bizar în care găsim la un loc folklorul englez, mitologia greacă, eroi greci şi îndrăgostiţi din Renaştere, meşteşugari din Stratford şi o regină a amazoanelor nu supără nici ochiul, nici mintea. Lumea se bucură în cinstea stăpânilor Atenei, până şi meşteşugarii pregătesc un spectacol ocazional de teatru. Piesa se numeşte: «Prea lamentabila comedie şi prea îngrozitoarea moarte a lui Piram şi Tisbe». Iubirea

cântată atât de frumos de oameni, animale, plante şi zei se susţine numai pe hazul naiv al acestor oameni simpli. Patosul este înlocuit cu accentele profunde ale râsului; o singură ironie a poetului, preschimbarea iubitului în măgar, arată gândul ascuns al creatorului în căutarea certitudinilor. Dela oamenii câştigând din greu pâinea cea de toate zilele şi până la regele închipuirilor lunatice, Oberon, veselia trădează rostul atâtor existenţe. O noapte, ritmul, spaţiul, iubirea, moartea, vieaţa sunt himere. Shakespeare intueşte tainele, dar nu le explică. Acum el înprimăvărează totul; vara însăşi e o primăvară. Amăgitoarele fiinţe vegetează vrăjite, nicio făptură nu este liberă.

Oberon: Deci, regina mea, într'o tăcere tristă
să rătăcim după umbra nopţii,
noi vom înconjura pământul deodată,
mai repede decât rătăcitoarea lună.
Titania: Vino, stăpânul meu, şi în sborul nostru
spune-mi, cum a fost, că astă noapte
m'ai găsit dormind aici
cu muritorii pe pământ.
(Visul unei nopţi în miez de vară Act. IV; Sc. I; 101—108)

Intre farsa zeilor (Oberon—Titania—Puck) şi farsa muritorilor (Bottom şi meseriaşii) stă Theseus spunând: « Această piesă simţitor de grosolană ne-a înşelat asupra mersului greoiu al nopţii ». Dar sărbătoarea nu se sfârşeşte fără cuvântul zeilor.

Puck: Acum leul înfometat răcneşte
şi lupul urlă la lună,

în timp ce plugarul obosit sforăe
sdrobit de munca sa apăsătoare.
Acum tăciunii arşi scânteiază,
în timp ce cucuvaia se vaieră,
amintind nenorocitului ce zace în durere
icoană de linţoliu.
Acum e vremea nopţii.
când mormintele, deschizându-se toate
desleagă fiecare duhul său
rătăcitor pe drumul spre capelă.
Şi noi, închipuiri, ce sburăm
pe lângă carul întreitei Hecate
fugind din faţa soarelui
urmând întunericul ca un vis,
suntem acum bucuroşi. Niciun şoarece
nu va turbura această casă sacră.
Sunt trimis înainte cu o mătură
să mătur praful de după uşă.

Oberon: Prin casă fie lumina pâlpâindă
din focul pe sfârşite şi adormitor.
Orice duh de nimfă şi zână
să sară uşor ca pasărea pe creangă.
Spune după mine,
cântă şi joacă.

Titania: Intâi, recită-ţi cântecul pe dinafară
la fiecare cuvânt cu un acord.
Mână 'n mână cu graţie de zână
să cântăm binecuvântând locuinţa.

(Cântec şi dans)

Oberon: Acum până ce se face ziuă
rătăcească 'n astă casă nimfele.
Noi ne 'ndreptăm spre frumosul culcuş de nuntă
de noi binecuvântat.
Şi urmaşii acolo plămădiţi
mereu să fie fericiţi.
(Visul unei nopţi în miez de vară Act. V; Sc. II; 1—36)

Liniştea desăvârşită, cu care zeii privesc devenirea, coboară o clipă peste muritori. Şi scopul artistic este împlinit cu simplicitate, naivitate şi lipsă de făţărnicie.

Din cele două izvoare, liricul şi umorul, s'a făurit o lume de artă cât durata unei nopţi; arta amăgitoare va lua sfârşit odată cu zorile. Nimfele şi făpturile dumnezeeşti nu sunt oglinda unei adevărate realităţi, ci visul zadarnic al unei nopţi de vară. Shakespeare cercetează obiectul; în momentul în care gândul său se apropie de obiect, căutând o luare de contact directă cu obiectul, cuvintele sunt deformate ca într'o realitate de vis. Deformarea operată de visuri asupra obiectului este arbitrară. *Visul Unei Nopţi In Miez De Vară* este o pornire genială de a surprinde obiectul, însă primejdia inevitabilă, arta, îndreaptă totul spre un scop incantativ verbal. Nici armătura gândirii, nici experienţa verbală şi vitală nu sunt încă desăvârşite; Shakespeare experimentează toate legile formale. Rezultatul experimentelor va fi înţelepciunea ca o necesitate interioară. O asemenea înţelepciune, chiar dacă nu este aflarea adevărului, este o înşeilare de adevăruri, mărgele de sunete şi imagini. Să mai repetăm, că Shakespeare

nu sfârşeşte niciodată cu cercetarea lui *Dumnezeu*, a *timpului*, *spaţiului*, *materiei* şi *esenţelor* pentrucă nu le cercetează ştiinţific.

REGELE IOAN

Preocuparea politicului, cu cât înaintăm în desimea creaţiei shakespeareane, se lămureşte ca cea mai pilduitoare preocupare a omului dramatic. Evenimentul politic este argumentul preferat, cu care Shakespeare dovedeşte, de ce soarta omului devine într'un anumit fel. *Regele Ioan* nu face parte din cele două tetralogii istorice; ea e o tragedie având ca subiect domnia lui Ioan-fără-ţară (1199—1216) şi a fost refăcută după o piesă anonimă cu acelaş subiect. Mâna lui Shakespeare a schimbat în mare parte dialogul vechiu şi a silit oamenii să se mărturisească violent, anunţând caracterul violent tragic pe care-l va adopta în epoca marilor creaţiuni.

Regele Ioan apare în cronologia operii în anii 1596—1597 şi este tipărit pentru întâia oară în Folio 1623 sub titlul *Vieaţa şi moartea Regelui Ioan.*

Ioan-fără-ţară răpeşte tronul Angliei adevăratului moştenitor, tânărul Arthur, fiul fratelui mai mare al lui Ioan. Drama ne zugrăveşte modul în care Regele Ioan înlătură, mai bine spus, se chinueşte să înlăture pe Arthur, cum vrea să-l ucidă, cum dă înapoi sub presiunea împrejurărilor dela acest gând şi cum micul Arthur se sinucide. Adevărul istoric este modificat. Arthur avea douăzeci şi cinci de ani când a fost arestat de Ioan, însă deoarece împrejurarea dramatică se intensifică

dovedind cu strălucire destinul acestor oameni, Shakespeare ni l-a arătat ca pe un copil. Toate faptele din piesă converg să fixeze un punct: întâlnirea omului cu destinul său materializat. Conştiinţa, spaţiul şi timpul conlucrează pentru descoperirea apucăturilor materiei. Iată cum forţa încearcă să convingă un braţ să ucidă, cum omul-rege influenţează sclavul.

Regele Ioan: Vino aici, Hubert. O scumpul meu Hubert,
îţi datorăm mult! în această închisoare de carne
este un suflet care te socoteşte un creditor,
şi vrea să-ţi plătească cu folos pentru dragostea ta.
Bunul meu prieten, jurământul tău de bună voie
trăieşte în această inimă scump preţuit.
Dă-mi mâna ta. Am să-ţi spun ceva,
dar aş vrea să amân pentru o împrejurare mai bună.
Pe cer, Hubert! Mi-e aproape ruşine
să-ţi spun, câtă stimă am pentru tine.
Hubert: Sunt foarte recunoscător Majestăţii Voastre.
Regele Ioan: Bunule prieten, nu eşti încă îndreptăţit să spui asta,
dar vei fi; nu va curge timpul prea încet
până când va fi să-ţi fac ţie bine.
Aş avea să-ţi spun ceva, dar să lăsăm.
Acum soarele e pe cer, şi ziua mândră,
înconjurată de plăcerile lumii
e toată prea veselă, prea plină de bucurii
pentru a mă asculta. Clopotul în miez de noapte
de-ar fi sunat cu limbă de oţel şi buză de aramă
ora unu în vremea somnoroasă a nopţii;

de-ar fi fost locul pe care stăm un cimitir,
şi tu stăpânit de o mie de nedreptăţi;
sau dacă duhul sumbru al melancoliei
ţi-ar clocoti sângele şi ar îngreuna, îngroşa
sângele, care de obiceiu aleargă repede prin vine,
şi face omul imbecil, de râs, dă ochilor omului
bucuria vană ce umflă obrajii,
un simţimânt odios scopurilor mele;
sau dacă m'ai putea privi fără ochi,
auzi fără urechi, şi să-mi răspunzi
fără graiu, folosind numai gândul,
fără ochi, urechi şi sunetul primejdios al vorbelor
atunci, cu toată ziua ageră care ne înconjoară,
aş vrea să strecor în inima ta gândurile mele;
dar ah! nu vreau. Totuşi te iubesc mult,
şi, pe credinţa mea, cred că mă iubeşti mult.

Hubert: Atât de mult, că ce îmi vei porunci să fac,
chiar dacă moartea va fi legată de fapta mea,
pe ceruri, o voi face.

Regele Ioan: Nu ştiu că vei face?
Bunule Hubert, Hubert aruncă-ţi ochii
pe copilul acesta mic. Vreau să-ţi spun despre ce
este vorba, prietene.
El e un şearpe adevărat în calea mea.
Şi oriunde calcă piciorul meu
el stă înaintea mea. Mă înţelegi?
Fii păzitorul său.

Hubert: Il voiu păzi aşà
ca să nu supere pe Majestatea Voastră.

Regele Ioan: Moartea!

Hubert: Stăpâne?
Regele Ioan: Un mormânt.
Hubert: Nu va mai trăi!
(Regele Ioan Act. III, Sc. III; 19—66)

Astfel încep pornirile demonice, astfel cuprind eul. Hubert va încerca să ardă cu fierul înroşit ochii micului Arthur. Scena dela începutul actului IV, în care Hubert vrea să îndeplinească gândul fioros al regelui, este impresionantă prin acţiunea sentimentelor micului Arthur asupra lui Hubert înduplecat să renunţe la fapta sa. Cuminţenia, blândeţea, simţimintele copilului îl robesc pe Hubert, după cum un gând mârşav îl purta spre o faptă ticăloasă. Hubert cedează în faţa binelui, tot aşa cum cedează în faţa răului. Hubert este un sclav, el nu gândeşte; însă întocmai ca instinctul orb el ştie să deosebească păcatul strigător la cer. Regele şi poporul îl cred pe Arthur mort. Tragedia interioară corespunde tragediei politice şi cosmice. Hubert vine şi povesteşte regelui despre cele cinci planete asemănătoare lunii apărute noaptea trecută, despre bătrânii şi nebunii care prevestesc primejdii...

Regele Ioan: Dece cauţi să mă preocupi cu aceste năluciri?
Dece revii mereu asupra morţii tânărului Arthur?
Braţul tău l-a ucis. Aveam un puternic imbold
să-i doresc moartea, însă tu nu aveai niciunul să-l omori.
Hubert: N'aveam, stăpâne? cum, nu m'aţi îndemnat?
Regele Ioan: Este blestemul regilor de a fi înconjuraţi
de robi, care iau închipuirile regilor ca un drept

de suprimare a lăcaşului de sânge al vieţii,
şi la un clipit al autorităţii
să-şi închipuie o poruncă, să cunoască părerea
primejdioasă a suveranului când, s'ar putea, să fie
o încruntare
(Regele Ioan Act. IV; Sc. II; 203—214)

Această scenă, consecinţa celorlalte două subliniate de noi, aduce la suprafaţă ca într'o mărturisire gândurile şi sentimentele regelui. Căinţa lui Ioan, în faţa unei fapte pe care o crede împlinită şi faţă de Hubert, are asemănări cu cuvintele lui Macbeth.

Regele Ioan: Dacă ţi-ai fi scuturat capul sau ai fi tăcut
o clipă când îţi vorbeam întunecat şi îţi propuneam,
sau ai fi întors privirea cu îndoială spre faţa mea,
ca o dorinţă de lămurire cu cuvinte anume,
o ruşine mare m'ar fi amuţit, m'ar fi împiedecat,
şi temerile tale ar fi săpat în mine temeri.
Dar m'ai înţeles prin semnele mele
şi prin semne ai vorbit cu păcatul.
Da, fără împotrivire inima ta a consimţit
şi în consecinţă mâna ta brutală a făptuit
ceea ce limba noastră avea groază să numească.
Piei din faţa privirii mele şi niciodată să nu te mai
văd!
Nobilii mei mă părăsesc; şi puterea mea e înfruntată
chiar la porţile mele cu armate şi forţe străine!
Mai mult, în ţărâna acestei ţări de carne,
acestui regat, acestei îngrădiri de sânge şi vieaţă,

domnesc ostilităţile şi războiul civil
între conştiinţa mea şi moartea vărului meu.
Hubert: Inarmaţi-vă împotriva altor duşmani ai voştri,
vreau s'aduc pace între sufletul vostru şi trupul vostru.
Tânărul Arthur trăieşte...
(Regele Ioan Act. IV; Sc. II; 231—251)

Lângă tragicul personajului principal se remarcă una din cele mai caracteristice personaje din teatrul shakespearean bastardul *Faulconbridge*, fiul lui Richard-Inimă-De-Leu. Un umor curat englezesc îl aşează pe Faulconbridge în galeria naţională a portretelor reuşite din drama elizabetană. Prezenţa optimistă şi robustă a bastardului era necesară în organismul bolnav al statului englez; în jurul acestui John Bull se simte vibrând nădejdile sănătoase ale poetului şi ale neamului. Acest erou există şi în drama veche, însă seriozitatea sa nu aducea în scenă farmecul umorului englez, cu care îl înzestrează scrisul lui Shakespeare. Faulconbridge este un erou autentic englez şi apariţia sa pe scena elizabetană se datoreşte simţului cu totul deosebit de observaţie al poetului nostru. Un erou naţional, cu atâta vigoare şi înţelegere redat în poezia dramatică chiar printr'un personaj secundar, merită a fi relevat. Această Anglie n'a zăcut, nici nu va să zacă sub piciorul mândru al unui învingător», spune la sfârşitul piesei bastardul salvând domnia cea mai abulică din istoria Angliei. Analiza lucidă a sufletului lui Ioan-fără-de-ţară este în acelaş timp o prezentare a stărilor politice ale patriei. Shakespeare întrebuinţează adesea jocul simbolic între

o stare generală sau colectivă și o stare particulară sau individuală. Acțiunea dramatică implică confuzia între general și particular, ceea ce dă clipei dramatice, puterea materială de care are nevoie în înlănțuirea faptelor.

NEGUȚĂTORUL DIN VENEȚIA

Medicul și fizicianul evreu Roderigo Lopez a fost spânzurat la 7 Iunie 1594 pentru a fi încercat otrăvirea Reginei Elizabeta. Faptul a făcut vâlvă și aluzii se găsesc în multe însemnări din acea vreme. O aluzie la moartea lui Lopez se află în *Negustătorul din Veneția.* (Act. IV; Sc. I; 134):

Duhul tău câinesc
însufleţea un lup spânzurat pentru omor de om...

Omul otrăvit de Roderigo Lopez pare să fie un anume Don Antonio de Portugalia. *Negustătorul din Veneția* e o comedie cu episoade tragice scrisă în jurul anului 1597. Intâmplarea cu evreul Lopez nu are o strânsă legătură cu acțiunea întrebuințată de Shakespeare, însă a fost evenimentul dela care a pornit conflictul dintre *Antonio* și *Shylock.* Subiectul comediei se complică cu amănunte din poveștile morale cunoscute în Renaștere sub titlul *Gesta Romanorum* și dintr'o culegere italienească de nuvele a lui *Ser Giovanni din Florența.* Astfel alăturate și rescrise cu sufletul genial al poetului faptele se îmbină într'un tot reprezentat cu mare succes din vremea elizabetană și până azi.

Intâiul Quarto apare la 1600 cu titlul: *Prea minunata poveste a Negustătorului din Veneția, cu nemăsurata*

cruzime a lui Shylocke Evreul împotriva acestui negustor, tăind o livră din carnea lui; și câștigul Porției prin alegerea celor trei cufere. Așa cum a fost jucată de Servitorii Lordului Chamberlaine. Scrisă de William Shakespeare. Al doilea Quarto apare la 1619 (cu falsa însemnare a editorului Jaggard «1600»); a treia tipăritură este în Folio 1623, după care urmează două ediții, numite Quarto 3, la 1637 și 1652.

Negustătorul din Veneția are reminiscențe din trăsăturile «Vestitei tragedii a bogatului Ovreiu din Malta» de Marlowe. Insă, cu toate reminiscențele și împrumuturile făcute de Shakespeare, această comedie dovedește lărgimea structurii shakespeareane și toate noile rezonanțe aduse în drama elizabetană; aflăm o siguranță a întrebuințării materialului și a cuvântului, simbolizarea tuturor elementelor. Semnificațiile coboară chiar până la numele personajelor. Gollanez, critic englez, afirmă că numele *Shylock* și *Jessica* au o origină ebraică: *Shylock* însemnează corb de mare și *Jessica* privitor în afară. Aceste traduceri se potrivesc cu caracterele; căutătura poetului cade cu nehotărîre între realitate și ficțiune; caracterele vor fi tot atât de nehotărîte, jocul lor capătă aspecte noi între fantastic și real, între real și romantic. Shakespeare nu părăsește niciodată romantismul în creațiunea sa, dela un cap la altul al întregei sale opere romantismul aderă la toate formele estetice.

Din cele trei acțiuni împletite în intriga piesei *Negustătorul din Veneția* (dragostea lui Bassanio pentru Portia, contractul dintre Antonio și Shylock și dragostea dintre Lorenzo și fata lui Shylock, Jessica) niciuna nu va

domina materialul. Comedia are aparenţa unei fresce foarte simplu compusă, o frescă a vieţii de toate zilele în Renaştere. Imaginile veneţiane sunt uimitor redate. Oraşul, atmosfera, temperamentul meridional al personajelor, conflictele între rase şi interese, cât şi lirica engleză capătă aici o strălucire specific italiană. Antonio, Bassanio, Gratiano, Salanio, Salarino şi Lorenzo produc audiţii colorate de o autentică Veneţie. Totuşi sunt puţine descrieri în scenele acestei piese; sugerarea se obţine prin prezenţa personajelor, prin melodioasa înşirare a scenelor. Scopul poeziei dramatice devine până la sfârşitul acestei comedii incantaţie verbală, muzică, «o astfel de armonie e în sufletele nemuritoare». Săritura dramei într'un plan sonor opreşte mişcarea. Probabil staticul este ţinta permanentă a marelui dramaturg, ţintă irealizabilă în lumea mereu mişcătoare a dramei. Iubirea îi mijloceşte oprirea în loc a curgerii, a devenirii în ultimul act din *Negustătorul din Veneţia;* motivul se va repeta amplu în *Poveste de iarnă.* Lorenzo şi Jessica au suspendat o clipă conflictele, s'ar părea că nu mai mişcă decât elementele armoniei, aripile heruvimilor. Nevoia unei armonii sonore vine tocmai din diversitatea momentelor de viaţă aduse pe scenă ca tipice, din adâncimea conflictelor devenirii. Incantaţia sonoră şi iubirea sunt două soluţii posibile în dramă, în poezia dramatică, însă îşi răspunde Shakespeare întrebărilor? Nu.

Hei, pace! luna doarme cu Endymion,
şi n'ar vrea să fie deşteptată!...
(Negustătorul din Veneţia Act. V, Sc. I; 109—110)

Endymion, păstorul frumos de care a fost îndrăgostită Selene, care a obţinut dela Zeus păstrarea frumuseţii lui Endymion într'un somn etern... Somnul romantic, mitologic nu este numai o metaforă critică, somnul apare cu de-a-sila, acolo unde nu există conciliere între factorii dialecticei dramatice. O astfel de neîmpăcată intrigă se află între Shylock şi toată lumea, între Shylock şi Portia, cele două polarizări ale faptelor comediei.

Conflictul de sânge dintre Antonio şi Shylock nu pare atât de important, cât este conflictul etic dintre Shylock şi Portia.

Portia: Atunci Evreul să fie iertător.
Shylock: Ce mă poate sili să fiu? spune-mi.
Portia: Calitatea iertării este faptul de a nu fi silită;
ea cade ca ploaia dulce din ceruri
peste locul de dedesubt; e de două ori binefăcătoare,
binefăcătoare celui care-o dă şi celui care o primeşte,
e atotputernicia atotputernicului, ea îi stă mai bine
decât coroana monarhului pe tron.
Sceptrul său arată forţa autorităţii sale temporale,
e atributul puterii respectate şi a majestăţii
în care stă teroarea şi temerea regilor;
însă iertarea e deasupra domniei sceptrului
e întronată în inimile regilor
e un atribut al Dumnezeirii însăşi
şi puterile pământeşti arată a fi asemănătoare lui
Dumnezeu
când amestecă iertarea în dreptate. Astfel, Evreule,

cu toate că cerința ta e dreptatea, află că
nici unul din noi nu va vedea mântuire
numai pe drumul dreptății; trebuie să ne rugăm
pentru iertare,
și aceeași rugăciune ne învață să practicăm
iertarea.
(Negustătorul din Veneția Act. IV, Sc. I; 182—202)

Incercarea de a descrie eternul femenin e în parte reușită; lipsește iubirea majoră din paleta poetului, lipsește acestei lumi imaginate pământește forța etică. Conflictele de rasă și religie, neînțelegerea dintre oameni, egoismul și egocentrismul oamenilor nu se transformă într'o realitate superioară; toate rămân încercuite de egoismul iubirii tatălui pentru fiică, de dragostea femeii pentru bărbat. Nici prietenia nu apare desinteresată; negoțul sentimental al tinerilor ajunge la extazul nocturn al perechilor de îndrăgostiți din grădina Belmont în ultima parte a comediei. Realismul și nostalgia unei scene de dragoste nu îndreaptă acțiunea spre precipitarea soluțiunilor; realismul e descriptiv, chiar când conflictele sunt în clipe decisive, și nostalgia nu salvează niciuna din intuițiile personajelor, oricât de amăgitoare ar răsări în noianul de interese, suferințe, nepotriveli, porniri, disperări, mici farse sau tragedii fără sfârșit.

Negustătorul din Veneția rămâne o observație justă asupra lumii Renașterii, cu toate că vădește nesiguranța poetului în tehnica dramatică. Acțiunile nu se contopesc, din care cauză schemele etice ale personajelor au scăderi.

Comedia în întregul ei prezintă cu strălucire forma originală a comediei elizabetane. Realismul eliberează materialul literar de o anumită formă tragică sau comică în care se îmbracă spectacolul de teatru. Observaţia vieţii, năvala vieţii în dramă amestecă genurile. Conlucrarea genurilor nu distruge existenţa simbolurilor dramei, însă naturalizează conflictele, adică le face mai aproape de oameni; scoborîrea simbolului este vădită. Shakespeare cristalizează drama în forme romantico-naturaliste.

E imprudent să se pună subtitluri clasice lucrărilor elizabetane. O comedie sau o tragedie se abate prin toate modulaţiile vieţii şi ale formelor literare; nicio culegere de fapte nu este îngrădită. Aşa se explică, de ce un personaj ca *Shylock* întruneşte sentimente şi gânduri tragicomice. Fiind mai mult atent asupra vieţii decât tragicii şi comicii din antichitate, Shakespeare îşi intitulează impropriu bucăţile sale de viaţă comedii sau tragedii, ele sunt totdeodată comedii şi tragedii; împletitura de genuri merge până la a nu putea distinge genul unei anumite clipe dramatice. Realismul acestei expresii dramatice are o putere existenţială uimitoare şi ţine drama până în zilele noastre vie ca formă literară; sunt puţini însă, cei care îşi dau seama împrumutând formula dramei shakespeareane, că existenţa ei e searbădă fără acţiunea simbolică a dramei. După Shakespeare numai Calderon, Schiller şi Goethe vor respecta canoanele antice ale dramei.

Subiectul *Negustătorului din Veneţia* interesează în mai mică măsură; pentru înţelegerea unei noui forme cu

care ne obișnuește geniul englez, va fi utilă reproducerea unui pasaj din scurtele treceri ale lui Shylock.

Shylock: Signor Antonio, mai mult de o dată și adesea
pe Rialto m'ați apostrofat...
în privința banilor mei și a zărăfiei mele.
Am tăcut ca un mort, cu o răbdătoare ridicătură din umeri,
pentrucă răbdarea este caracteristica întregului neam al nostru.
M'ați numit necredincios, câine care mușcă gâtlejuri, și ați scuipat pe caftanul meu evreiesc,
și toate astea pentrucă am întrebuințat bunul meu propriu.
Bine, acum se pare că aveți nevoie de ajutorul meu.
Iată cum veniți la mine și spuneți:
« Shylock vrem să avem bani! » voi vorbiți așa,
voi, care ați asvârlit scuipat pe barba mea
și m'ați lovit cu piciorul cum ați goni o jigodie străină de pe pragul vostru. Doriți bani!
Ce-ar trebui să vă răspund? N'ar trebui să vă răspund: « Un câine are bani? O jigodie s'ar putea să împrumute trei mii de ducați? » sau
ar trebui să mă plec adânc și cu glas de rob,
cu suflarea reținută și cu umilința 'n șoaptă
să vorbesc așa:
« Frumosule stăpân, m'ați scuipat Miercurea trecută,
într'altă zi m'ați repezit, altă dată
m'ați făcut câine, și față de aceste curtenii
vreau să vă împrumut atâția bani?! »
(Negustătorul din Veneția Act I, Sc. III; 107—130)

Cu cât justificările, argumentele și reacțiunea fizică sunt obiectivate, cu atât drama apare intensificată. Nicio soluție nu ar fi posibilă într'o lume atât de realist prezentată, dacă Shakespeare nu ar fi fost poet. Cu cât forma literară e mai naturalistă, cu atât poezia se intercalează în materialul său. In cele mai crâncene clipe, când nicio posibilitate omenească nu se află spre aplanarea conflictelor, singura indicatoare este poezia. Și nu numai poezia, muzica însăși acoperă și îmbrățișează dreptatea și nedreptatea. Undele armonioaselor sunete se coboară din înalt pe absența harului jidovului rătăcitor, pe absența înțelegerilor creștinului, pe bucuriile nesubstanțiale ale dragostei celor de pe pământ, pe greșeli, pe râsul și lupta de conștiință a fiului vreunui om cinstit și al unei femei cinstite — *Lancelot Gobbo.* Un prinț din Maroc sau altul din Arragon vor peți într'una în necunoștință eternul feminin, după cum negustorii care vând și cumpără în timp nu vor cunoaște eternitatea ; toți se amăgesc, adevărul își râde de toți. Cu *Negustătorul din Veneția* se adâncește, cu mult față de lucrările anterioare, expresia dramatică a lui Shakespeare. Viziunea lumii este încă palidă, are însă în germene mărturisirea finală din *Poveste de iarnă* și *Furtuna.* Din această lucrare se vor despărți două filoane: comedia și tragedia, niciuna însă nu va trăi independentă. Exploatarea în două direcții va fi făcută în scopul mereu prezent de a uni direcțiile, de a afla un rost.

1 HENRY IV

Cele două părți ale tragediei istorice *Henry IV* sunt urmarea tragediei *Richard II,* cu care Shakespeare

începuse tetralogia casei Lancaster. Cronica istorică a Angliei e reluată, după un timp în care maturitatea dramaturgică are la îndemână o partitură amplificată a vieţii. Siguranţa meşteşugului său întruneşte calităţi, contraste, varietăţi şi game psihologice neatacate de tragediile istorice ale vremii elizabetane. Arta simfonică a lui Shakespeare se încearcă pentru întâia oară şi reuşeşte.

Intâia parte a lui *Henry IV* a fost scrisă în jurul anului 1597. Succesul mare pe care l-a avut reprezentarea piesei se observă din imediata apariţie a întâiului Quarto la 1598: « *Istoria lui Henry al patrulea; cu bătălia dela Shrewsburie, între Rege şi Lord Henry Percy, supranumit Henrie Hotspur dela Miazănoapte. Cu vorbele de duh ale lui Sir Iohn Falstalffe* ». Al doilea Quarto 1599 menţionează: « ...Newly corrected by W. Shake-speare »: Urmează următoarele tipărituri: al treilea Quarto 1604, al patrulea 1608, al cincilea 1613, al şaselea 1622, Folio 1623, al şeaptelea Quarto 1632, al optulea 1639.

Conştiinţa naţională, pe care o anunţau personajele istorice aduse în scenă în piesele de până acum, este din nou analizată, din nou autorul caută să explice jocul forţelor în Stat, eroica, intriga dintre legal şi ilegal, conflictele dintre personalităţi. Cu toate piedicile conştiinţa naţională se înrădăcinează în colectivitate. Mersul acestei conştiinţe prin albia fluviului istoric este o capodoperă artistică.

Ideea regalităţii, ideea de stăpân al vasalilor continuă prin *Henry IV*, răzvrătitul Bolingbroke din *Richard II*. Un alt rege poartă pe umeri destinul Angliei, cu mai multă îndârjire şi voinţă, cu aproape aceleaşi obstacole,

dar cu mai multă eficienţă. Un alt răzvrătit acuză regele că şi-a călcat jurământul, că a făcut nedreptăţi. Vasalii îşi vor căuta din nou refugiu în forţa armelor, ambiţiile aprind din nou războiul civil, coroana este din nou disputată. *Hotspur* e glasul răzvrătiţilor. El va fi ucis de Prinţul moştenitor, viitorul rege Henry V, *Hal*, cum îi spune *Falstaff*. Pe fondul cenuşiu al luptelor civile, pe vrăjmăşiile sociale înseilate de-a-lungul tragediei se întruchipează două figuri importante *Regele Henry IV* şi *Henry Percy Hotspur*. Monarhul şi vasalul rebel se vor lupta având fiecare o parte de dreptate din punctul lor personal de vedere, nu vor avea dreptate din punctul de vedere al funcţiunilor în Stat. Moartea lui *Hotspur* nu va sfârşi conflictul, regele se luptă cu armele împotriva ţării sale...

Regele e singur. La începutul tragediei prinţul moştenitor pare un adolescent nedemn de a purta coroana regală. El îşi petrece timpul în tovărăşia unor pierdevară, în societatea unui nobil decăzut *Sir John Falstaff*. O singură confruntare între tată şi fiu (Act. III, Sc. II) redă vlăstarului regal înverşunarea faptelor curajoase pentru care e născut şi de care monarhia are nevoie.

Falstaff — lacomul, laşul, obraznicul, leneşul, beţivul, noctambulul cu atâta duh şi dor de vieaţă desfătătoare se va întreba odată —, de ce l-a părăsit tovarăşul său de petreceri, Hal. Dar până atunci întâia parte a tragediei *Henry IV* cuprinde prietenia ajunsă populară dintre un fiu de rege şi omul atât de simpatic, atât de plin de defecte şi iresponsabilităţi numit Falstaff. Humorul personajului este o realizare dramatică uriaşă. A stârni

hazul cu ajutorul sumedeniei de slăbiciuni îndesate în rotofeiul acesta deşuchiat era un lucru uşor, dar nu era de loc uşor să caracterizezi lăuntricul umorului englez, naivitatea şi sinceritatea personajului.

Lumea lui Falstaff locueşte într'o tavernă. Gazda se numeşte *Quickly*, o femeie bună şi repezită, fără prea multă minte, dar înţelegătoare. Toată vieaţa acestei lumi se împarte între vinul vechiu din Spania, mâncărurile multe şi bune, între anecdote, farse, cântece şi râs; din când în când câte un atac la drumul mare va da posibilitatea materială unor noui serii de chefuri. Dar Falstaff e prea gras şi prea laş; hoţiile vor fi dejucate de tovarăşii săi, va fi păcălit chiar de prinţ. Vieaţa de trândăvie şi plăceri a prinţului se va schimba brusc într'o vieaţă eroică; a lui Falstaff va fi aceeaşi pe câmpul de luptă ca în tavernă, soarta îi rezervă aceleaşi obiceiuri de bătrân chefliu. El pleacă la luptă ca să profite de pe urma prieteniei cu fiul regelui. Moartea trece pe lângă el; dacă nu s'ar fi prefăcut mort Percy l-ar fi omorît, dar Percy însuşi e omorît de prinţ care trecând pe lângă Falstaff şi crezându-l mort îi promite în glumă să-l spintece.

Falstaff: (ridicându-se, singur) Să mă spintece! Dacă mă spinteci azi, îţi dau voie să mă sărezi şi să mă mănânci mâine. Boerul! Era vremea să mă prefac, altfel acest furios neastâmpărat de Scoţian m'ar fi achitat de toată datoria şi impozitul. Să mă prefac? Am minţit. Nu m'am prefăcut de loc; a muri însemnează a fi prefăcut, pentrucă nu e

altceva decât o prefacere a omului aceluia care nu are vieaţa unui om. Dar să te prefaci mort, când prin acest mijloc omul trăieşte, nu însemnează a se preface, ci o adevărată şi desăvârşită icoană a vieţii. Cea mai bună parte a valorii este prudenţa, şi prin această bună parte, mi-am salvat vieaţa. Pe cinstea mea! sunt încă înspăimântat de acest iarbă-de-puşcă Percy, cu toate că e mort. Oare, dacă şi el ar fi prefăcut şi s'ar ridica? Pe cinstea mea! mi-e teamă să nu se prefacă mai bine decât mine. De aceea să-l fac mort de-a binelea; da, şi-apoi voiu jura că l-am ucis. Ce, nu se poate scula tot atât de bine ca mine? Nimic afară de ochi nu mă poate trăda, nimeni nu mă vede. De aceea, ştrengarule, (îl înţeapă cu sabia) cu o nouă rană în coapsă vino să mergem înainte. (îl ridică pe Hotspur şi îl poartă pe spate).

(1 Henry IV, Act. V, Sc. IV; 111—131).

Prinţul adolescent, Falstaff, Regele şi Hotspur sunt personajele cele mai evidenţiate.

Hotspur prin pornirile temperamentului său, prin avântul său de multe ori lipsit de judecată, prin bonomia caracterului său totdeodată aprig şi blând, preocupă întreaga tragedie. Acţiunea răzvrătirii sale e un bun prilej de a scruta caracterele.

Clipa de iubire, de nebunie, de moarte sau clipele de intensitate dramatică au la Shakespeare importanţa revelaţiilor definitive asupra unui om sau a dramei însăşi. Toate aceste clipe ar trebui analizate, ar fi fost utilă o

caleidoscopare a clipelor dramatice. Să reproducem scena morţii lui Hotspur, după lupta cu prinţul în care cade rănit.

Hotspur: O, Harry! mi-ai prădat tinereţea.
Indur mai uşor pierderea vieţii fragede
decât aceste titluri mândre câştigate dela mine;
ele rănesc gândurile mele mai dureros decât sabia
ta în trupul meu;
dar gândul e robul vieţii şi vieaţa nebuna timpului
şi timpul, care are în stăpânire lumea toată
va fi având un sfârşit. O! aş putea prevesti,
dar pământeasca şi recea mână a morţii
zace pe limba mea. Nu, Percy, ţărână eşti
şi hrană pentru... (moare)
Prinţul: Pentru viermi, brave Percy. Rămâi cu
bine, inimă nobilă!
Ţesătură roasă de ambiţie, ce mare ţi-e întinderea!
Când acest trup păstra un suflet,
un regat pentru el era prea mic;
dar acum, două picioare din pământul cel mai nelegiuit îi e de ajuns.
(1 Henry IV, Art. V; Sc. IV; 77—92).

2 HENRY IV

A doua parte a tragediei *Henry IV* cuprinde moartea regelui şi încoronarea lui Henry V; acţiunea depinde din ce în ce mai mult de viitorul Henry V, de noul rege care va linişti ţara. Piesa pare să fie jucată în jurul anului

1598; se cunoaşte un singur Quarto la 1600; a doua tipăritură cu totul diferită se află în Folio 1623.

Compania de teatru rivală, *Admiral's Men*, juca o piesă ajunsă populară *Sir John Oldcastle*. Conţinutul acestei piese pare identic cu al celor două tragedii *Henry IV*. Probabil *Falstaff* se numea şi în piesele lui Shakespeare tot *Oldcastle*, deoarece textul păstrează în *1 Henry IV*, Act. 1, Sc. II; 47 şi în *2 Henry IV* în epilog numele lui Oldcastle. Inlocuirea acestui nume foarte cunoscut pe vremea lui Shakespeare s'ar datora după unii cererii Reginei Elisabeta, după alţii din deferenţă faţă de familia martirului catolic cu acelaşi nume ucis ca partizan al lui Wycleff în timpul domniei lui Henry V. Un alt amănunt se află într'o scrisoare a lui Rowland Whyte către Sir Robert Sidney, în care stă scris, că actorii Lordului Chamberlain au jucat *Sir John Old Castell* la Hunsdon House în Londra (6 Martie 1600), spre marea plăcere a celor de faţă.

Personajele se împart în grupuri: Regele cu fiii săi, partizanii Regelui, duşmanii Regelui şi Sir John Falstaff cu numeroasa sa bandă. Intre duşmanii monarhului niciun caracter nu se desprinde, cu deosebitul interes pe care-l prezenta în prima parte aventurosul Hotspur. *Contele de Northumberland* şi *Richard Scroop*, arhiepiscopul de York nu vor însemna nimic de seamă de-a lungul tragediei; celelalte personaje vor rămâne palide faţă de copleşitoarea scenă a trecerii harului şi puterii dela tatăl-Rege la fiul-Rege. Intreaga acţiune se concentrează în dialogul simbolic al acestei scene. Regele a adormit şi prinţul veghează lângă el.

Prinţul: Nu. Vreau să stau şi să veghez aici lângă rege.
(Toţi ies afară de Prinţ).
Dece coroana zace acolo pe perna sa
când e o tovarăşă de pat atât de chinuitoare?
O, turburare strălucitoare! nelinişte de aur!
Tu laşi porţile somnului larg deschise
atâtor nopţi de veghe! Acum doarme cu ea împreună! Dar nu atâta de deplin, şi pe jumătate
aşa de adânc dulce
ca acela ce sforăe tot timpul nopţii
prins pe frunte cu o legătură de bonetă. O Măreţie!
Când apeşi cu greutatea ta pe cel care te poartă,
tu te aşezi ca o armură bogată pusă în arşiţa zilei,
care arde păzind. Pe marginile suflului său
e un fir de păr stând nemişcat.
De-ar respira, firul uşor şi fără greutate,
silit ar fi să miste. Stăpânul meu graţios! tată!
Intr'adevăr ăst somn e-adânc; e somnul
care-a despărţit de cercul acesta de aur
atâţia regi englezi. Ce-ţi datorez
sunt lacrime şi durerea apăsătoare a sângelui,
pe care firea, iubirea şi dragostea de fiu
le are o, scump tată! în schimb din plin.
Datoria ta către mine e această coroană imperială,
care, ca moştenitor imediat al locului tău şi sângelui
tău fireşte îmi revine. Iată! ea stă aici,
(o pune pe cap)
cerul s'o păzească, şi de-ar fi forţa lumii întregi
într'un braţ uriaş, nu-mi va smulge
această cinste ereditară; o am dela tine,

o voiu lăsa alor miei, cum mi-o lași mie. (Exit).
(2 Henry, Act. IV, Sc. V; 19—46).

Prințul Henry este o altă înfățișare a eroului național englez. Hotspur nu se aseamănă cu Ahile și nici Prințul Henry cu o altă făptură literară a culturilor europene. Specificul englez umanizează în felul citatului nostru eroul și îl îmbracă în solemnitatea unică, pe care un popor îl acordă noțiunii de Rege. Scena următoare monologului va fi o confruntare între tată și fiu, o majestuoasă permanentizare a regalității în sânul unei națiuni conștiente, națiune cu destinul întrupat în Rege, într'un Rege înțelept, cum va fi Henry V. Religiozitatea monarhică a poporului englez și sentimentul național gravitând în jurul suveranului, pregătite în cele două tetralogii, vor fi apoteozate în *Henry V*, ultima tragedie din tetralogia casei Lancaster.

Contrastul dintre Prințul Henry și Falstaff se remarcă, se accentuează până la sfârșitul părții a doua din *Henry IV*. Sufletele lor corespund unor legi de echilibru: cu cât Falstaff va fi să decadă, cu atât Prințul se va ridica pe înălțimi morale. Lumea lui Falstaff va ajunge o adunătură de caricaturi.

Oamenii lui Falstaff sunt de fapt arătări pe nume: *Mucegaiu*, *Umbră*, *Neg*, *Slăbănog* ș. a. m. d. Cu vin și minciună a crescut personalitatea lui Falstaff; umorul său e construit din râsul tavernelor Londrei lui Shakespeare. Așa cum petrece Falstaff la *Eastcheap*, taverna lui Quickly, așa se petrecea în vestitele taverne *The Apollo* sau *The Mermaid*. Gluma lui Falstaff este

a unei Anglii vesele de o veselie cu amestec original de inteligenţă, naivitate, vulgaritate, jocuri de cuvinte, geniale stări de mulţumire şi nemulţumire, un alt mijloc de uitare. Spre deosebire de celelalte tipuri comice literare acest Sir întruneşte în personalitatea sa paradoxala existenţă a englezului de totdeauna: cazna (care poate fi şi comică) între eroic şi teluric. Descompunerea comică a superbului beţiv va fi având o parte tragică, desvoltarea amorală a personajului dă în lături actele cele mai serioase ale vieţii. Tendinţa e caracteristică spiritului englez, vine ca o compensare a realismului unei naţiuni prea muncite, dintr'o dorinţă necesară de a schimba. Schimbarea la unii devine *spleen*, la alţii ajunge potrivit temperamentului fiecăruia neseriozitate, sau *falstaffism*. Intorsătura comică a lui Falstaff, nepăsarea sa faţă de cortegiul arătărilor omeneşti care-l urmăresc, sunt deosebite de celelalte uriaşe creaţiuni ale Renaşterii înrudite cu eroul lui Shakespeare. Cervantes şi Rabelais au compus caracterele lor literare cu mai multă complexitate. *Panurge* are corespondenţe cu cavalerul Falstaff. Shakespeare pare să fi cunoscut opera lui Rabelais. In *Cum vă place* (Act. III, Sc. II; 239) Celia spune: «Mai întâi ar trebui să-mi împrumuţi gura lui Gargantua; e un cuvânt prea mare pentru o oarecare gură, precum se găsesc în ziua de azi». Acest amănunt ne-ar face să credem, că Shakespeare a primit o influenţă puternică dela scriitorul francez la conceperea eroului său; comparaţia nu este însă concludentă, deoarece asemănare între Panurge şi Falstaff nu se află decât în exterioriţăţi.

Construcţia unui personaj are întotdeauna variante şi construcţii contrastante în organismul unei drame. Hotspur este conceput în directă legătură cu Falstaff, tot astfel Prinţul Henry. Dacă am întruni într'o singură plămadă cele trei caractere, am găsi întreaga axă, din care derivă toate gândurile, sentimentele şi modurile intrigii din cele două părţi *Henry IV*. Chiar personajele cele mai depărtate de miezul propriu zis al dramei izvorăsc din cele trei caractere. Toate formele de viaţă ale totului cuprins într'o dramă shakespeareană sunt modulaţiile câtorva personaje. Astfel descoperim o artă a reflexelor în toate straturile structurii shakespeareane, artă care explică prezenţa atâtor personaje într'o dramă, necesitatea lor în complexul literar şi desvoltarea care li se acordă după importanţă. Arta reflexelor ne ajută să urmărim fiecare notă a unei simfonii şi să observăm felul în care gândeşte dramaturgul.

MULT SGOMOT PENTRU NIMIC

Comedia *Mult Sgomot Pentru Nimic* are toate defectele lucrărilor anterioare şi toate calităţile celor viitoare. Scrisă între 1598 şi 1599, vom regăsi în ea personaje cunoscute din comediile şi tragediile scrise până în această epocă şi altele care indică forme de vieaţă plămădite mai târziu. Intre *Mult Sgomot Pentru Nimic* şi epoca marilor tragedii Shakespeare trece printr'o perioadă propice genului comic; în această perioadă de căutări va încerca să adapteze genul comic la fondul său tragic. *Cum vă place* lasă să se întrevadă colaborările lăuntrice ale

poetului vădind aptitudinea capitală. Mai târziu după *Hamlet* vor veni comedii, în care tragicul împinge comedia la satiră şi ironie. Lirica excesivă a comediilor shakespeareane dovedeşte nesatisfacerea poeziei în genul comic. Geniul său poetic întrebuinţează forma comică din necesităţi de expresie. Un dramaturg obişnuit comoţiilor tragice va introduce, chiar fără voie, în substratul unui personaj comic obişnuinţa geniului său; atunci oare s'ar putea afirma despre Shakespeare că realizează doar *în forme* comicul? Afirmaţia ar putea fi susţinută, deoarece nu există niciun personaj comic shakespearian fără tragic în adâncimile sufletului său.

Mult Sgomot Pentru Nimic este o comedie clădită pe o schemă tragică. Subiectul, luat din povestiri italieneşti, s'a răstălmăcit într'o intrigă de haz. Cântul al cincilea din *Orlando Furioso* a lui Ariosto cuprinde o poveste asemănătoare între *Ariodante* şi *Ginevra;* nu ştim dacă Shakespeare a cunoscut cântul lui Ariosto, însă se ştie cu preciziune, că a avut cunoştinţă de povestirea lui *Bandello* despre *Timbreo din Cordona. Claudio,* tânărul nobil din Florenţa, repeta întâmplările acelui Timbreo.

Piesa s'a tipărit într'un singur Quarto la 1600 cu titlul: *Much adoe about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable the Lord Chamberlaine his servants. Written by William Shakespeare.* A doua tipăritură a comediei cu corecturi o găsim în Folio 1623.

Claudio o iubeşte pe *Hero,* dar *Don Juan* scorneşte o intrigă; intriga o acuză pe Hero, care nu ştie cum să dovedească nevinovăţia; Claudio crede în calomnie.

In faţa altarului Claudio acuză mireasa, Hero leşină, toată lumea o crede moartă, chiar şi Claudio care o părăsise. Dar calomnia se schimbă în remuşcări şi totul se schimbă în bine; Claudio se convinge că a făcut mult sgomot pentru nimic şi deci se vor căsători fericiţi.

Simplicitatea subiectului, naivitatea tuturor personajelor acestei romanţări aduce în scrisul englez atmosfera melodiilor cuceritoare din Italia Renaşterii. Ca în foarte multe din operele sale Shakespeare potrivit obiceiurilor vremii îşi transportă materialul într'un cadru meridional şi îşi mlădiază scrisul apropiindu-se de firea oamenilor din Sud. Comedia amorului e mai bine plasată sub soarele Mediteranei. Claudio, îndrăgostitul naiv, Hero, inocenţa feciorelnică, Don Juan, răutatea nefolositoare, sunt teme obişnuite dramei elizabetane. Spectatorul englez asculta cu interes transformarea comică a personajelor. Totuşi câtă seriozitate e în scena nunţii din biserică (Act. IV) şi câtă suferinţă în această modernă Hero.

Călugărul: Doamnă, cine e omul pe care sunteţi
acuzată că-l iubiţi?
Hero: Cei care m'acuză îl cunosc, eu nu cunosc
pe nimeni.
Dacă eu cunosc pe oricare bărbat în vieaţă mai
mult
decât îmi permite cuviinţa feciorelnică
să fie neiertate păcatele mele! O, tată!
dovedeşte că vreun om a stat de vorbă cu mine
la ore nepotrivite, sau că noaptea trecută

am schimbat vorbe cu vreo făptură,
şi atunci alungă-mă, urăşte-mă, chinueşte-mă până la moarte.

(Mult Sgomot Pentru Nimic. Act. IV, Sc. I; 179—186)

Sunt convenţiuni dramatice prea multe în această sprintenă atmosferă a comediei, sprinteneală adusă de celelalte personaje. *Beatrice* şi *Benedick* fac o altă păreche de îndrăgostiţi, o altfel de iubire. Temperamentele deosebite ale acestora mereu hărţuitoare schimbă durerea în glumă.

Beatrice: Mă mir că vreţi să vorbiţi în linişte, Signor Benedick; nimeni nu vă ia în seamă.
Benedick: Cum! scumpa mea Doamnă Dispreţ este încă în vieaţă?
Beatrice: E posibil să moară Dispreţuitoarea când ea găseşte o asemenea îndestulătoare hrană ca Signor Benedick? Curtenia însăşi nu s'ar păstra în faţa voastră, ar trebui să se schimbe în dispreţ!
Benedick: Este deci curtenia o renegată? Dar e cert că sunt iubit de toate femeile, afară de Dumneavostră;
şi aş vrea să pot găsi în inima mea, căci nu am o inimă tare; dar, cu adevărat, nu iubesc pe niciuna.
Beatrice: Prea scumpă fericire pentru femei! altfel ar fi fost plictisite de un pretendent pernicios. Mulţumesc lui Dumnezeu şi sângelui meu rece, sunt în această privinţă de părerea voastră. Ţin

mult mai mult
să-mi aud câinele lătrând la vreo pasăre, decât un bărbat
să-mi jure iubire.

Benedick: Să o ţie Dumnezeu pe Doamna mereu în acest gând!
astfel câţiva domni mai mulţi vor scăpa de un obraz
condamnat la sgârieturi.

Beatrice: Dacă ar fi feţe ca ale voastre,
o sgârietură nu le-ar putea face mai urîte.

Benedick: Ei bine! eşti o minunată institutoare de papagali.

Beatrice: O pasăre pe limba mea face mai mult decât un
animal pe limba voastră.

Benedick: Aş fi dorit să aibe calul meu iuţeala limbii voastre
şi suflarea voastră. Pentru numele lui Dumnezeu daţi-i drumul, eu am sfârşit.

Beatrice: Intotdeauna sfârşeşti cu o mârţoagă metaforică,
te cunosc de mult.

(Mult Sgomot Pentru Nimic. Act. I, Sc. I; 121—152)

Totuşi *Beatrice* şi *Benedick* se iubesc. Firicelul de orgoliu dintre ei dispare şi se vor iubi ca cealaltă pereche. Benedick ne aduce aminte de Mercutio; el este, sau îşi închipueşte că este, iubit de toate femeile. Caracterele lor vor fi examinate în momentul, în care Hero e acuzată.

Benedick va da înapoi, va fi nehotărît, se va îndoi; Beatrice cu o surprinzătoare generozitate jură în numele lui Hero şi a nevinovăţiei. Sinceritatea Beatricei şi puterea credinţei sale completează puritatea eroinii. Shakespeare demonstrează neputinţa de apărare a inocenţei, dacă nu este ajutată de armele mândriei, orgoliului sau ale adevărului. Calomnia e nimicită prin defecte şi calităţi, ca un ocol făcut de drumul drept al adevărului. Indignarea Beatricei, faţă de împrejurarea nedreaptă în care a fost pusă Hero, e un fapt ce ar putea duce la erori grave. Excesul sentimental al Beatricei cere omorîrea calomniatorului. « ... Dar bravura s'a prefăcut în curtenie, valoarea în compliment şi oamenii s'au schimbat în vorbe chiar în vorbe de podoabă. Azi pentru a fi atât de brav ca Hercule, ajunge să spui o minciună şi să juri pentru ea; nu pot fi un bărbat după dorinţă, de aceea vreau să mor cu părere de rău, femeie ». Beatrice nu gândeşte mai puţin greşit decât Don Juan. Hero e singura apariţie a eternului feminin; tăcerea de moarte a minunatei nevinovăţii va fi mult mai eficientă decât orice răzvrătire împotriva soartei.

Celelalte personaje sunt reminiscenţe; de pildă, călugărul; *Fratele Francis* seamănă cu *Fratele Laurence* din *Romeo şi Juliet*. *Leonato* e tot atât de absent faţă de tragicomedia tinerilor ca un *Montague* sau *Capulet*; Don Pedro de asemenea completează fundalul necesar al generaţiei înaintaşe.

Din toată acţiunea se singularizează *Dogberry* şi *Verges* cu paznicii lor de noapte. Satirizarea reţinută a acestor oameni nevoiaşi puşi în slujbe pretenţioase,

ne aduce aminte de breslaşii actori din *Visul unei nopţi în miez de vară*. E de remarcat în ironia comică a poetului reţinerea faţă de o clasă socială umilă. Originalitatea acestor prezentări comice stă într'o ascunsă dragoste miloasă a poetului faţă de stările inteligenţei celor de jos. Lipsa de duh se înlocueşte cu duhul cuvintelor greşit întrebuinţate, cu al nepriceperii situaţiilor, cu nepotrivirea sentimentelor lor cu cadrul social în care s'a strecurat.

Dogberry: Voi trebue să porunciţi oricărui trecător
să se oprească în numele prinţului.
Al doilea Paznic: Cum, şi dacă nu vrea să se
oprească?
Dogberry: Ei bine, atunci nu-l lua în seamă şi
lasă-l să treacă. Indată adună laolaltă
pe toţi paznicii şi mulţumiţi lui Dumnezeu că aţi
scăpat
de un nebun.
Verges: Dacă nu vrea să se oprească când i se
porunceşte,
el nu e un supus al prinţului.
Dogberry: Bineînţeles, şi ei nu trebue să aibe de
face cu
nimeni altul decât cu supuşii prinţului. Să nu faceţi
gălăgie pe străzi; pentrucă, pentrucă este foarte
tolerabil
să auzi murmurul şi vorba pazniculuí, şi deci nu
se poate
îndura.

Al doilea paznic: Noi vrem mai mult să dormim,
decât să vorbim. Ştim
care e datoria pazniculuí.
Dogberry: Bine, vorbeşti ca un vechiu şi foarte
liniştit păzitor, deoarece
nu văd de ce somnul ar strica. Băgaţi de seamă
însă, să nu vă
fure lăncile. Bine, să bateţi la toate tavernele şi
să porunciţi celor beţi să se ducă la
culcare.
Paznicul: Şi dacă ei nu vor?
Dogberry: Atunci, dă-le pace până se trezesc. Dacă
nu vă
dau un răspuns mai bun, spuneţi că nu sunt
oamenii, drept care i-aţi luat.
Paznicul: Bine, domnule.
(Mult Sgomot Pentru Nimic, Act. III, Sc. III; 26—52)

Lirismul exagerat din celelalte comedii aici e stăpânit de acţiune; *Mult Sgomot Pentru Nimic* cu toate că stă înainte de *Cum vă Place* se depărtează de elementele lirice caracteristice comediei shakespeareane. Cântecul lui *Balthazar*, servitorul lui Don Pedro (Act. II, Sc. III; 65—82) şi cântecul lui *Claudio*, imnul iertării, (Act. V, Sc. III; 12—21) sunt mult inferioare materialului liric din piesele de până acum. Din citatele de mai sus se observă realismul trăsăturilor şi aplecarea accentuată a dramaturgului către naturalism, acolo unde romantica încetează sau încearcă să se ascundă.

Mecanica elementelor de artă la Shakespeare este dificilă de analizat. Cuvintele *realism*, *naturalism*, *romantism* au o aplicare aproximativă în complexul shakespearean. Atunci când întrebuinţăm aceste cuvinte — şi ne căznim să le întrebuinţăm cu precauţiune — ne dăm seama că ele nu explică îndeajuns, complexul de care se serveşte poetul. Adevărul cuprins într'o clipă dramatică gândită de Shakespeare are virulenţa unei descoperiri subite — faptul vine din aranjamentul dramatic caracteristic poetului — şi astfel un anumit gen se dovedeşte insuficient a caracteriza acea clipă. Shakespeare joacă mereu între mai multe genuri. Imprudenţa criticei dramatice, de a-l înregimenta într'o brigadă estetică convingându-ne că Shakespeare e romantic, dovedeşte superficialitatea judecăţilor făcute după categorii şi genuri. In fapt oricare poet contemplator genial al vieţii şi eternităţii cuprinde într'o armonie atât de complexă clipa de artă, încât nicio analiză nu poate desface acordul sintetic în elementele sale componente. Notele acordului sunt aceleaşi, acordul în totalitate este unic. Opera lui Shakespeare se desvoltă pe o uriaşă desfăşurare în timp de acorduri unice; aceste armonii nu se pot categorisi, ele trebuesc retrăite cu complexul lor de artă. Cuvântul *romantic* nu limpezeşte niciun act artistic al lui Shakespeare, în schimb explică toată spiritualitatea unui Chateaubriand sau Alfred de Musset.

HENRY V

O! de-ar vrea o muză de foc să se înalţe
în cel mai strălucitor cer al imaginaţiei;
un regat drept teatru, prinţi actori
şi monarhi de-am avea spectatori avântatei scene,
atunci am vedea pe războinicul Henry în adevărata sa înfăţişare,
arătându-se măreţ ca Marte şi la picioarele sale
înhămate în goană foamea, războiul şi focul
târîte spre întrebuinţare.

(Henry V, Chorus; 1—8)

Entuziasmul corului, cu care începe ultima tragedie din tetralogia casei Lancaster, indică exaltarea sentimentului naţional în jurul evocării regelui Henry V şi apoteoza cu care Shakespeare vrea să sfârşească a doua şi ultima cronică istorică dramatizată a Angliei.

Scrisă la 1599 *Henry V* apare la 1600 în ediţia numită întâiul Quarto cu titlul: *The Chronicle History of Henry the fift, With his battell fought at Agin Court in France. Togither with Auntient Pistoll. As it hath bene sundry times playd by the Right honorable the Lord Chamberlaine his seroants.* Al doilea Quarto apare la 1602, al treilea la 1619 (dată falsă), a patra tipăritură Folio 1623.

Piesa a fost reprezentată în timpul campaniei lui Essex în Irlanda (27 Martie 1599—28 Septemvrie 1599). In prologul spus de cor la actul al cincilea sunt următoarele versuri:

Sau, printr'o imagine mai mică dar mai dragă
nouă,

ar fi acum generalul graţioasei noastre împărătese
venind din Irlanda, cum va veni într'o vreme
bucuroasă,
aducând pe spada sa o răscoală înăbuşită.
Cât de mulţi vor părăsi oraşul liniştit,
să meargă să-l salute!
(Henry V, Chorus V; 29—34)

Schimbarea caracterului lui Henry V la sfârşitul părţii a doua din *Henry IV* pregătea prezentarea voită de poet prin persoana lui Henry V, a unui rege aşa cum trebue să fie. Falstaff a dispărut, însă experienţa vieţii aventuroase trăită în mediul vechilor săi tovarăşi îl umanizează şi aduce înţelepciune în firea regelui. Figura istorică, a celui care a fost pe tronul Angliei regele Henry V, este bine înţeles mult schimbată. Shakespeare scrie o apoteoză a regalităţii engleze construind o figură ideală, căutând să influenţeze impresia grandoarei regale cu ajutorul corurilor de slavă presărate de-a-lungul tragediei. Un imbold patriotic şi multă socoteală dramatică diformează realităţile.

Din astfel de imnuri naţionale s'a realizat şi s'a întărit un popor. Spiritualitatea acestui rege zugrăvit de Shakespeare cată să fie modelul închipuit de lumea elizabetană. Era în acel moment istoric o dorinţă comună de a vedea Anglia unită cu Scoţia, Irlanda şi Franţa într'un singur stat, o împărăţie. Instinctul naţional al poetului se conformează sentimentelor poporului. Lumea elizabetană a creat dragostea poporului englez pentru rege şi respectul către tron. De aceea

ne interesează prea puţin istoria propriu zisă a Angliei sau realizările veridice ale cronicelor regale parcurse de drama lui Shakespeare. Adevărul istoric cuprins în *Henry V* are mai puţină importanţă, decât adevărul istoric al lumii elizabetane uşor de sesizat. Shakespeare a intuit şi exprimat concepţia monarhică a poporului său. El nu descrie un individ anume, un personaj istoric, ci un simbol. Cronica Angliei dramatizată de Shakespeare este o înşirare de indivizi capabili sau incapabili de a reprezenta simbolul monarhiei. Am observat deficienţele câtorva; privind de-a-lungul celor două tetralogii vedem slăbiciunile lui Henry VI, aberaţiile lui Richard III, îndiferenţa lui Richard II, ambiţiunile personale ale lui Henry IV. Cauzele incapacităţii fiecăruia se găsesc în individ, nu în funcţiune sau în împrejurarea istorică. Linia generală a Renaşterii se remarcă în centrarea acestui determinism. Individul are libertatea de a justlfica simbolul, *dacă îl cunoaşte.*

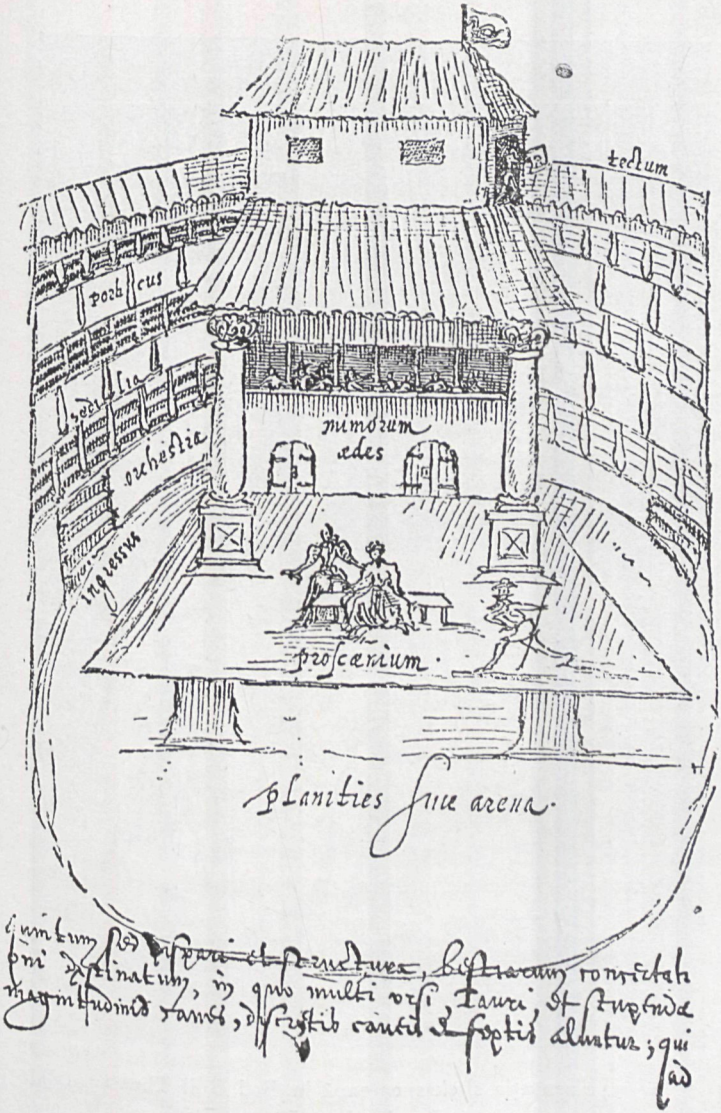
Henry V dovedeşte în imaginaţia lui Shakespeare calităţile unui monarh ideal. Tragedia eroului principal se îndepărtează de conflictul dramatic istoric, în schimb *regele* este descris cu plastica gândurilor şi sentimentelor dintr'un monolog impresionant.

O! condiţiune aspră!
Soră geamănă a măririi, subiect de discuţie
al oricărui nebun care nu poate găsi înţelegere
decât pentru propriul său chin. Câte nenumărate
plăceri paşnice
de care oamenii se bucură, regii trebue să le

îndepărteze!
Şi ce au regii, pe care oamenii nu-l au,
decât ceremonia, decât ceremonialul public?
Şi ce eşti tu, tu ceremonie vană?
Ce soiu de zeu eşti tu, tu ce suferi mai multe
dureri de muritor decât adoratorii tăi?
Care sunt beneficiile tale? care sunt veniturile tale?
O, mărire! arată-mi valoarea ta:
care e sufletul slavei?
Eşti tu mai mult decât un loc, o treaptă, o formă
stârnind în ceilalţi oameni teamă şi respect?
In fapt regele e mai puţin fericit fiind temut,
decât cei care se tem.
Ce sorbi tu adesea în loc de dulce slavă,
decât otrava linguşirii? O! fii bolnavă mărire a
măririi,
şi porunceşte ceremoniei să-ţi dea îngrijire.
Gândeşti, că febra aprinsă te va părăsi
gonită de titlurile suflate de linguşire?
Face ea loc îngenunchierilor şi încovoerilor umile?
Poţi tu, când tu porunceşti cerşetorului să
îngenunche,
să-i porunceşti şi sănătăţii lui? Nu, vis de mândrie,
tu care joci atât de subtil cu odihna unui rege;
eu sunt un rege care te desvăluieşte; şi eu ştiu
că nici harul, sceptrul şi bulla,
spada, bastonul regal, coroana imperială,
hlamida ţesută din aur şi perle,
pompoasele titluri înşirate înaintea regelui,
nici tronul pe care stă, nici afluenţa fastului

care se strânge în înaltele ţinuturi ale acestei lumi
nu, niciuna din aceste triplu-majestuoase ceremonii,
niciuna din aceste silite culcuşuri regale,
nu pot fi ca somnul adânc al celui din urmă sclav,
care cu mintea goală şi trupul răzbit
merge la odihnă îndopat cu pâine amară;
el nu vede niciodată noaptea oribilă, copilul iadului,
ci, ca un rob din zori şi până la apus,
asudă sub ochiul lui Phoebus, şi toată noaptea
doarme în câmpia Elizee. Şi a doua zi după
răsărit se deşteaptă,
îl ajută pe Hiperion să-şi înhame armăsarii săi
şi urmăreşte astfel veşnica trecere a anului
cu munca lui folositoare până în mormânt.
Şi, faţă de mărire, un astfel de nenorocit
petrecându-şi ziua în munci, iar noaptea în somn
are întâetate şi favoare faţă de un rege.
Robul, o parte din pacea ţării,
se bucură; dar în ţeasta sa greoaie ştie mai de loc
câtă veghe dărueşte regele pentru păstrarea liniştii,
de care toţi se bucură în ceasuri de odihnă.
(Henry V, Act. IV Sc. I, 253—304)

Umanizarea regelui nu este zugrăvirea omului-rege, ci identificarea unui rege cu ţara, identificarea lui Henry V cu Anglia. Deasupra formelor măririi omeneşti se află *veghea*, adevărata înfăţişare a regalităţii. Cu toată atenţia dată personajului Henry V, cu toate avantajele de care se bucură personajul în intriga dramei, eroul nu are dramatismul necesar unei tragedii; toate împrejurările



Desenul lui De Witt
Reprezentând Interiorul Teatrului Swan din Londra pela 1596

O reprezentație shakespeareană la Red Bull Theatre
în Londra la 1672

create pentru a fi pus în valoare nu susţin schema tragediei. Bătălia dela Azincourt nu are semnificaţii dramatice; numai importanţa ei istorică face să fie descrisă. Descrierile de cor, monoloagele regelui şi scenele comice cu *Pistol*, *Nym* şi *Bardolph* sunt epice, dar mai puţin dramatice. Nici contrastele între *Carol VI*, regele Franţei şi *Henry V* nu prezintă interes, deoarece se remarcă lipsa de obiectivitate a poetului. Sentimentele naţionale şi exaltarea patriotică îl scot pe Shakespeare din făgaşele judecăţilor obiective. Drama în totalitatea ei suferă din cauza părtinirilor autorului, în schimb se realizează cântecul Angliei şi « the King's Majesty of England ».

Intenţia creaţiunii este într'astfel îndeplinită în dauna tragediei. Până şi celelalte caractere ale piesei sunt peisajul sufletesc al lui Henry; şi pentrucă e necesar să observăm şi părţile slabe ale poetului, fiind şi ele instructive, vom reproduce scena dintre Pistol şi Regele Henry.

Pistol: Qui va là?
Regele: Un prieten.
Pistol: Răspunde-mi; eşti ofiţer?
Sau eşti de jos, comun şi popular?
Regele: Sunt gentilom dintr'o companie.
Pistol: Tu porţi lancia războinică?
Regele: Chiar aşa. Tu cine eşti?
Pistol: Tot atât de bun gentilom ca împăratul.
Regele: Atunci eşti mai mare decât Regele.
Pistol: Regele e băiat bun şi cu inimă de aur,

un băiat de vieaţă şi un drăcuşor vestit,
de bună familie cu braţul tare curajos.
Ii sărut încălţămintea murdară şi din toată inima mea
iubesc drăguţa sa fanfaronadă. Cum te numeşti?

Regele: Harry *le Roy.*

Pistol: *Le Roy*! nume din Cornouailles; eşti din neamul lor?

Regele: Nu, sunt Gal.

Pistol: Il cunoşti pe Fluellen?

Regele: Da.

Pistol: Spune-i, că am să-i frec ridichia pe cap în ziua
Sfântului David.

Regele: Bagă de seamă să nu porţi pumnalul în cască
în acea zi, de teamă să nu-ţi frece ţie.

Pistol: Ii eşti prieten?

Regele: Şi de asemenea rudă.

Pistol: Atunci, smochina pentru tine!

Regele: Mulţumesc. Dumnezeu fie cu tine!

Pistol: Eu mă numesc Pistol. (Exit)

Regele: Numele stă bine aprinderii tale. (Se retrage)
(Henry V, Act. IV, Sc. I; 35—36)

Toată această scenă nefolositoare pentru caracterizarea lui Pistol sau a Regelui este vie şi comică, însă nu aduce nimic nou în înjghebarea dramei. Acţiunea prin astfel de scene bate pe loc. *Henry V* are astfel de suspendări ale acţiunii, cele mai caracteristice sunt scenele

dela Eastcheap, alternarea banală a curții regale franceze cu scenele din Anglia, scena *Katharinei* (Act. III, Sc. VI), și toate corurile.

Intre personajele celelalte rămâne *Fluellen*, un Gal cu verva îndrăcită, un militar vorbăreț, cu o fire bună, curajos și pretențios. Mintea lui Fluellen caută mereu comparații cu vitejia și faptele Romanilor de altădată; bătăliile marelui Pompei sau ale strămoșilor din cronici, ca Eduard cel Negru, sunt pentru el modele neperitoare. Pentru Fluellen prezentul nu există decât întru cât el imită trecutul. Din revenirea permanentă la trecut proporțiile întâmplărilor și oamenilor din prezent sunt diformate.

Imperialismul englez își găsea un premergător în Henry V, singurul rege din trecutul Angliei care a căutat să deschidă orizonturi în afara hotarelor spiritului neliniștit al poporului său. Cu el se sfârșește istovitoarea luptă a celor două roze, cu el se sfârșește un capitol din istoria frământărilor interne din Anglia. Domnia Elizabetei și a urmașilor ei va accentua directiva imperialistă a lui Henry V. Shakespeare exprimă, mai mult pentru vremea din care face parte, starea de spirit a neamului său.

IULIUS CAESAR

La 21 Septemvrie 1599 călătorul *Thomas Platter* descrie reprezentația văzută la Globe cu tragedia *Iulius Caesar*. In piesa lui *Ben Jonson* reprezentată în același an pe aceeași scenă se găsește o aluzie la următoarele versuri ale lui Shakespeare:

O! judgement! thou art fied to brutish beasts,
And men have lost their reason.
(O! raţiune! tu găseşti încredinţare la bestiile brutale, că oamenii şi-au pierdut judecata lor).
(Iulius Caesar, Act. III, Sc. II; 110—111)

Aluzia lui Jonson în *Every Man out of his Humour* este:

Reason long since is fied to animals, you know.
(Ştiţi, de multă vreme raţiunea e încredinţată animalelor).
(Every Man out of his Humour, Act. III, Sc. IV; 33)

Aceste amănunte fixează data producţiunii în jurul anului 1599. Anticarul *John Weever* descrie tragedia « Iulius Caesar » în patru versuri mediocre, în lucrarea sa apărută la 1601 scrisă cu doi ani înainte (menţiune în prefaţa lucrării): *The Mirror of Martyrs, or The Life and Death of Sir John Oldcastle;* ceea ce confirmă anul 1599 ca dată a producţiunii.

Nu există niciun Quarto cu *Iulius Caesar;* singura tipărire a lucrării se află în Folio 1623.

E interesantă trecerea poetului dela cronica istorică naţională la această tragedie romană. Plutarch şi mediul clasicizant al lui Jonson au fost sănătoase îndemnuri. Cu ani înainte existau lucrări având ca erou principal pe Cesar; niciuna nu descrie cutremurătoarele evenimente ale conflictului esenţial din istoria Romei, lupta dintre imperialism şi republicanism, ca Shakespeare, pentrucă nimeni nu a venit să vadă sufletul omenesc în vrăjmăşie cu ideile, să cunoască oamenii şi ideile, simţirea şi destinul mai bine decât Shakespeare. Saltul de

înţelegere întrece de multe ori la acest englez din Renaştere pe al grecului Plutarch din minunatele sale *Vieţi*. Demonia lui Shakespeare îl ajută să întrevadă în înţelepciunea antică a lui Plutarch, hotarele mitice ale celui ce îşi zicea descendentul prin Enea al lui Venus şi Anchise.

A susţine că eroul principal al acestei tragedii este *Marcus Brutus*, pentrucă prezenţa acestui personaj ocupă toată acţiunea, ar fi o greşeală. Shakespeare a înţeles, că faptul de seamă al dramei este *Cesar* şi că umbra gigantică a generalului roman apasă tot materialul dramei. Totuşi Cesar are câteva apariţii trecătoare prin scenă. Ideea însă terorizează; toate suferinţele şi chinurile lui Brutus sunt consecinţele ideii cesariene. Descrierea vânjoasă a împotrivirilor din sânul Statului roman, patimile clocotitoare înfăţişate cu accente nemuritoare ne conving pentru întâia oară în cronologia operei shakespeareane, că poetul care le-a compus este un geniu universal. Avem în faţa noastră întâia dovadă a posibilităţilor uluitoare în drama literară.

Shakespeare dramatizează complotul lui Marcus Brutus în numele libertăţii şi Republicii împotriva cesarismului, şi asasinarea lui Iuliu Cesar în Senat cu toate consecinţele pentru complici.

Nu pregetăm mărturisirea unei mirări. Cum a intuit un englez al Renaşterii spiritul antichităţii romane? Cum a ştiut să redea atmosfera, locurile, oamenii, mulţimea, ideile, simţirea? Răspunsul e un cuvânt: congenialitate. Tonul versurilor albe, construcţia însăşi a versului alb pronunţă hotărîrea de dincolo de vieaţă

a tragediei lui Iuliu Cesar şi a celorlalte opere stând să fie dăruite umanităţii. Poetul a căpătat o înfricoşătoare siguranţă tragică.

Evenimentele politice ale Londrei din 1600 n'ar putea fi influenţat problematica piesei; prea este strălucitoare de adevăr icoana Romei lui Cesar. Se afirmă de obiceiu, că sunt două poluri fixe în acţiunea acestei lucrări: Brutus şi Cesar. O analiză superficială ne-ar constrânge să afirmăm şi noi acelaşi lucru. In faptul istoric ca în faptul literar al lui Shakespeare există un singur centru de radiere: Cesar. Toate făpturile depind de acest centru, faptele tuturora de asemenea. Brutus acţionează ca o fatală necesitate a centrului, care se vrea nimicit. Astfel lămurită fapta lui Brutus, ştiindu-se prietenia şi dragostea lui pentru Cesar, justifică revelaţia dată de Shakespeare. Poetul a pătruns nu numai intimităţile psihologice ale personajelor sale, nu numai jocul dintre două idei părelnic în conflict, nu numai determinismul istoric într'o clipă pilduitoare a omenirii, ci necunoscutul pe care oamenii adesea îl numesc destin. Retrăirea completă a unei clipe, Iuliu Cesar, readuce taina idelor lui Martie; însă nu readuce faptul ca o prevestire neexplicabilă, aşa cum relatează istoria, ci taina idelor lui Martie este egocentrul supranatural al unei structuri: *Cesarismul.* Iată de ce *libertatea* structurii naturale, adică Brutus, nu trebuia să cadă în păcat de moarte în faţa unui glob supranatural; iată de ce Cesar sucombă trupeşte, dar se încarnează în *Marcus Antonius* şi în *Octavius Caesar*, iată de ce Brutus greşeşte în numele unei gogoaşe patriotice numită libertate şi ispăşeşte

cumplitele chinuri ale unei existenţe trădătoare. Cesar nu trebuia trădat, Cesar este o existenţă supranaturală şi nimeni în numele oricărei libertăţi pământeşti nu are dreptul să clintească fir de păr din capul lui. Shakespeare arată magistral *harul* de o parte, deci libertatea absolută cesariană, şi de altă parte *greşeala*, deci libertatea greşit înţeleasă de oameni.

Dedesubtul acestei problematice se sbuciumă psihologia tragediei. Intre *putere* şi *destrămarea puterii* se chinueşte *prietenia*, prietenia lui Cesar pentru Brutus, prietenia lui Brutus pentru Cesar. Spuneam că tragedia are un singur centru; prietenia celor doi eroi dovedeşte şi în ordinea psihologică unicitatea focarului tragic. Răzvrătirea uneia din părţi într'o prietenie faţă de cealaltă este încă o dovadă a pământeştilor aspiraţii ale lui Brutus. Câtă logică clasică are desfăşurarea dramatică a acţiunii! Până în legătura trupească: «Et tu, Brute»! coboară ochiul limpede al poetului. Mai clar decât amănuntul istoric Shakespeare plămădeşte viaţa sa literară, dă graiu timpului. Interpretându-se conceptul *libertate* în înţelesul lui Brutus, tragedia *Iuliu Cesar* este o absurditate; adăugându-se înţelesului lui Brutus, al libertăţii obiectivele *drept-nedrept* toată acţiunea capătă carnaţia necesară tragediei. De aceea găsim o diferenţă de planuri atât în Shakespeare cât şi în istorie: Brutus *pledează* la o anumită bară a timpului, Cesar *se arată* supratemporal.

Shakespeare reuşeşte să stabilească complexul de semnificaţii umane şi politice atât în antichitate cât şi în Renaştere. Meditaţia în subconştientul poetului

este: lupta raţiunii împotriva credinţei instaurate. Aici abia ghicim mentalitatea omului modern strecurându-şi turburarea în meticulozitatea sa obiectivă. De astă dată Cesar si Brutus se unesc în centrul preocupărilor autorului, tragicul e al unui singur organism.

Din punct de vedere literar se remarcă un stil sobru, concis, scene scurte, replice scurte, un mers gonit aproape al acţiunii, o fugă a sentimentelor, o arhitectură cu totul la voia întâmplării în amănunte, respectând linia generală şi aşezarea întâmplărilor după nevoile dramatice principale. Impresia la lectură şi la spectacol are caracterul unor ştiri senzaţionale comunicate dramatic sau a unei întâmplări fioroase, un asasinat pe care spectatorul îl descoperă între datele necunoscute dela început la sfârşitul piesei, ca un detectiv dintr'un roman poliţist londonez. Măestria sugestiilor fizice ne stăpânesc în primul rând lectura. Impresia demonică se va repeta în toate marile tragedii şi va fascina în *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*. Dacă până la asasinarea lui Cesar evenimentele au facultatea de a capta interesul prin hazardul însoţitor, după cuvântarea funebră a lui Marcus Antonius urmărirea lui Brutus şi a tovarăşilor săi măreşte interesul ideologic al luptelor. Oamenii răspund în diferite chipuri la o întrebare şi mai ales potrivit temperamentului fiecăruia; mijlocul banal şi primar al literaturii dramatice devine la Shakespeare o virtuozitate. Triumviri, tribuni, senatori, conspiratori, cetăţeni, sclavi, soldaţi şi mulţimi, personalităţi sau vreun ins fără nume capătă un anume loc în acţiune ca o anume emisiune de sunet într'o simfonie. O trecere a lui Cesar

e ca o melodie de fanfară suprapusă pe murmurul cetăților antice, o singură trecere de unsprezece replice repezite în cursul unei procesiuni ajunge pentru prezentarea unei colosale figuri istorice.

Cesar: Calphurnia!

Casca: Hei, liniște! Cesar vorbește!

(Muzica încetează)

Cesar: Calphurnia!

Calphurnia: Aici, stăpânul meu!

Cesar: Să stai în calea lui Antonius! Când își aleargă cursa. Antonius!

Antonius: Cesar, stăpânul meu!

Cesar: Nu uita în goană, Antonius,
să te aproprii de Calphurnia, deoarece bătrânii noștri spun
că sterpele fiind atinse în această sfântă alergare,
vor fi deslegate de blestemata lor sterilitate.

Antonius: Imi voiu aduce aminte.
Când Cesar spune: « Fă asta », este făcut.

Cesar: Plecați; și nu lăsați nicio slujbă neîndeplinită.
(Muzica).

Prevestitorul: Cesar!

Cesar: Ha! Cine mă chiamă?

Casca: Poruncește să înceteze orice sgomot; încă-odată liniște!
(Muzica încetează).

Cesar: Cine este în mulțime care mă chiamă?
Aud o voce mai ascuțită decât toată muzica strigând: « Cezar! » Vorbește. Cesar s'a întors să te audă.

Prevestitorul: Păzeşte-te de idele lui Martie.
Cesar: Cine e omul acesta?
Brutus: Un prevestitor te sfătueşte să te păzeşti de idele lui Martie
Cesar: Pune-l în faţa mea, să-i văd chipul.
Casca: Cetăţene, ieşi din mulţime, priveşte spre Cesar.
Cesar: Ce-mi spuneai acum? Spune-mi încăodată.
Prevestitorul: Păzeşte-te de idele lui Martie.
Cesar: E un vizionar; să-l lăsăm; să trecem.
(Iulius Caesar Act. I. Sc. II; 1—24)

Calităţile tragediei *Iulius Caesar* se remarcă în expresia dramatică, în îndemânarea sobră a întrebuinţării cuvintelor. Aici găsim răsărind pentru întâia oară stilul shakespearean spre deosebire de stilul dramei elizabetane de sub influenţa lui Kyd şi Marlowe. Cuvintele nu sunt întrebuinţate potrivit sentimentalismului exagerat al lui Kyd, ci ele sunt, când cere gândul. Lăbărţarea literară începe să fie părăsită şi în schimb vioiciunea sufletească se concentrează, toate sentimentele se sgârcesc. Vedeniile antropomorfe ale spiritului shakespearean primesc un ultim impuls al facerii. Aspru şi pur, avântat şi căzător între antinomii, sburător spre lumini veşnice şi gonit de fiicele Pământului, Eriniile, prin labirintul existenţei moderne, Shakespeare rătăceşte conştient în aburul vieţii căutându-i marginile.

Abia acum geniul înfruntă realităţile cu deplina stăpânire a meseriaşului şi a bărbatului de treizeci şi şease ani. Câteva explozii de râs se vor mai auzi, după care îndoiala, întrebările fără de răspuns îi vor muşca sufletul!

Să dăm crezare, celor care susţin, că tragedia shakespeareană are un alt autor decât comedia shakespeareană? Argumentul *doveditor ar fi stilul deosebit*. Sutele de înţelesuri ale cuvântului *stil* ne pun în gardă şi ne silesc să credem, că deseori cuvântul acesta nu mai corespunde înţelesului său de frunte. Cine nu cată a deosebi *gen* de *stil*, acela va continua să creadă în deosebirea de stil a tragediei de comedia lui Shakespeare; cine ia seama la mişcările adâncului din opera shakespeareană va urmări acelaşi grandios solilocviu al unui singur poet, unic meseriaş atât de bine ascuns în lucrările sale.

CUM VĂ PLACE

Specificul comediei lui Shakespeare este derivarea comicului din tragic cu nuanţe mult mai îndrăsneţe; masca acestei comedii nu râde ca la Aristofan, Plaut, ca în Commedia dell'Arte sau la Molière; totul porneşte mai mult dintr'o milă şi ajunge poezie voioasă. Romanţiozitatea comediei lui Shakespeare o aproprie mai mult de anumite scenarii din Commedia dell'arte, de gestul graţios şi ritmat al comediilor naive italieneşti. *Cum Vă Place* e un model al genului. Voioşia bucolică a naivei povestiri, scenariul construit să placă adolescenţilor, personajele *îndulcite*, cadrul de curte ducală din Renaştere sau de pădure, pădurea Ardenilor, toate au un farmec, toate par gândite şi exprimate de gingaşa *Rosalind*, copila cu simţiminte blânde şi nebunatece.

In registrul de reţineri de piese *Cum Vă Place* e înscrisă la 4 August 1600. Singura tipărire se află în Folio 1623.

Frederic, uzurpatorul fratelui său, e ducele rău; fratele său, ducele cel bun trăiește în exil cu nobili însoțitori în pădurea Ardenilor. *Rosalind*, fata ducelui exilat, este persecutată la curtea ducelui cel rău. Prietena *Celiei*, fata ducelui rău, o ființă iubitoare de dreptate, este singura mângâere a *Rosalindei;* ele sunt nedespărțite și vor fi nedespărțite, când uzurpatorul *Frederic* o va izgoni dela curte. Celia și Rosalinda însoțite de bufonul *Touchstone* vor fugi în pădure între păstori. In această pădure a Ardenilor se vor întâlni toți desmoșteniții soartei. Aici bătrânul duce trăiește înconjurat de prieteni; aici vine Orlando, un tânăr nefericit, frumos și mândru, fiul unui nobil, și el persecutat de un frate rău; aici Celia, Rosalinda și Touchstone vor trăi între păstori dragostea naturii și a libertății. Dragostea Rosalindei pentru Orlando, a Celiei pentru *Oliver*, fratele îmbunat al lui Orlando, Touchstone cu dragostea lui caraghioasă pentru țăranca *Audrey*, dragostea ciobăniței *Phebe* pentru ciobănașul *Silvius*, și iubirea tuturor pentru natură se va desfășura între arborii bătrâni, murmurul izvoarelor, cântece de păsări, cântece de lume.

Contrastul dintre curtea uzurpatorului și viața păstorească, dintre cetate și pădure apare ca o nevoie strigătoare la cer în sufletul poetului. Toate nedreptățile și păcatele, intriga, orgoliul, hoția, cruzimea, lăcomia, răutatea, prostia, strâmbătatea s'au adunat toate în cetate. Acolo nu se poate trăi. Să fugim la țară, în locurile neumblate de oameni, lângă bordeie și turme de oi, în umbra pădurilor seculare. Acolo stă ascunsă dragostea, înțelegerea, meditația; acolo toți vor găsi fericirea

pământească, acolo doar firile melancolice vor medita și vor stihui cinismul lor, dispreţul faţă de lume. *Jaques* e un caz rar, el e dintre aceia, cari nu uită cetatea.

Jaques: O scenă-i lumea toată,
și toţi bărbaţii și femeile nu sunt decât actori;
ei au ieșirile lor și-ale lor intrări.
Și un om în timpul său joacă multe roluri,
având drept acte șeapte vârste. La început noul
născut, scâncind și vărsând în braţele doicii.
Apoi școlar plângăreţ cu ghiozdanul său
trecând cu chipul de dimineaţă, târîndu-se ca un
melc anevoie spre școală. Apoi îndrăgostitul
fumegând ca un cuptor cu o baladă plângătoare
către sprânceana stăpânei sale. Apoi soldat
plin de înjurături curioase și bărbos ca leopardul,
gelos pe onoarea sa, furios și gata de ceartă
căutând înșelătoarea glorie
chiar în gura tunului. Apoi judecător
cu burta rotunjită cu o bine căptușită robă
cu ochi severi și barba tăiată într'adins,
plin de zicale înţelepte și maxime moderne,
și așa își joacă rolul. Vârsta a șasea
ne introduce în pantaloni subţiri și pantofi,
pe nas cu ochelari și punga alături;
ciorapii din tinereţe bine păstraţi sunt acum
prea largi pentru piciorul său uscat; și vocea sa
puternică
de bărbat revine la subţirimi de copil, șueră
și fluieră în sunetul său. Peste toate, ultima scenă

care sfârşeşte povestea aceasta de întâmplări ciudate e a doua copilărie şi uitare adâncă,
fără dinţi, fără ochi, fără gust, fără nimic.
(Cum Vă Place Act. II. Sc. VII; 139—166)

Melancolia lui Jaques nu este atât de serioasă, cum ar părea dintr'o astfel de tiradă, ea e glumeaţă, ea e o simplă fantezie fără pretenţie. Jaques tânjeşte după un costum de bufon, de clovn, de nebun, dar e prea contemplativ pentru un bufon. Mulţi caută să-l pună alături de Hamlet. In fapt Jaques este contrariul lui Hamlet. Dorinţa lui Jaques este să ajungă ca bufonul Touchstone, adică un om care joacă judecăţi şi cuvinte fără să-şi dea seama cum se scurge timpul, pentrucă Jaques îşi dă *prea bine* seama cum se scurge timpul. Hamlet are direcţia contrarie, el nu vrea să uite, el vrea să fie cât mai lucid în timp.

Gândirea bufonată a lui Touchstone nu are nicio direcţie şi nici rost; poate ar avea totuşi rostul unei bune dispoziţii, o filosofie de clovn.

Corin: Şi cum vă place vieaţa de păstor,
Domnule Touchestone?

Touchestone: Intr'adevăr, păstorule, având-o în vedere pe ea însăşi e o vieaţă bună; dar având în vedere că este o vieaţă de păstor, e rea. Având în vedere că e singuratecă, îmi place foarte mult; dar având în vedere că este retrasă, e o vieaţă foarte neplăcută. Acum având
în vedere că e câmpenească, mi-este foarte plăcută; dar având în vedere că nu e la curte, mi-e displăcută.

Pentrucă e o vieaţă austeră, vedeţi, convine spiritului meu,
dar pentrucă nu e prea mult belşug în ea, merge mult împotriva stomacului meu. Ai niţică filosofie în tine, păstorule?

(Cum Vă Place Act. III. Sc. II; 11—23)

Dragostea risipită cu căldură în sufletul piesei scuză slăbiciunea acţiunii. Personajele, cele din pădure, sunt frumoase la suflet şi avântate. Minunata lor tinereţe nefericită la început se schimbă în bună dispoziţie, în jocuri luminoase, glume, doruri fericite, însoriri cum nu mai găsim în altă lucrare. O puternică aducere aminte şi un dor nemărginit îl poartă pe scriitor printr'un Warwickshire al imaginaţiei. Râsul său face gropiţe pe chipul Rosalindei, cea mai sburdalnică şi şugubeaţă eroină a lui Shakespeare. In această nouă Arcadie fericită melancolia însăşi se rezolvă în jocuri de cuvinte. Fantezia întraripează pornirile cele mai pământeşti. Ce îi împiedecă pe oameni să fie fericiţi, decât societatea greşit înjghebată a oamenilor? Revenirea la starea firească în natură purifică, muzicalizează. Oamenii nu se mai diferenţează din niciun punct de vedere. Un singur sentiment îi leagă; ei stau strânşi unul lângă altul, ca ramurile unui boschet ce freamătă zi şi noapte; Un imn se înalţă, un vânt îi poartă ca pe nişte făpturi fără trup. Să ascultăm sunetele lor frăţeşti:

Phebe: Bun păstor, spune acestui tânăr, ce e iubirea.
Silvius: E să fii cu totul din lacrime şi suspine;
aşa sunt eu cu Phebe.

Phebe: Şi eu cu Ganymede.
Orlando: Şi eu cu Rosalind.
Rosalind: Şi eu cu nicio femeie.
Silvius: E să fii cu totul credinţă şi supunere;
aşa sunt eu cu Phebe.
Phebe: Şi eu cu Ganymede.
Orlando: Şi eu cu Rosalind.
Rosalind: Şi eu cu nicio femeie.
Silvius: E să fii cu totul închipuire,
cu totul patimă, cu totul dorinţi;
tot adorare, datorie şi ascultare;
tot umilinţă, răbdare şi nerăbdare;
tot limpede, tot resemnat, tot jertfind;
aşa sunt eu cu Phebe.
Phebe: Şi eu cu Ganymede
Orlando: Şi eu cu Rosalynd.
Rosalind: Şi eu cu nicio femeie.
Phebe: (către Rosalind). Dacă e aşa, de ce
mă 'nvinueşti, că te iubesc?
Silvius: (către Phebe). Dacă e aşa, de ce
mă 'nvinueşti, că te iubesc?
Orlando: Dacă e aşa, de ce mă 'nvinueşti,
că te iubesc?
Rosalind: Către cine vorbeşti aşa: « De ce mă 'nvinueşti,
că te iubesc? »
Orlando: Celei ce nu-i aici, nici nu m'aude.
(Cum Vă Place Act.V, Sc. II; 90—119).

Din acest joc încrucişat cetitorul înţelege acţiunea, la care a dat naştere prezenţa Rosalindei, îmbrăcată în

haine de tânăr, pentru a încerca dragostea lui Orlando. Phebe crezând-o bărbat se îndrăgostește de Rosalind și pricinuește suferința lui Silvius. Până la sfârșit toate se vor limpezi spre bucuria tuturor și zeița *Hymen* în cântece va consfinți dragostea perechilor.

Shakespeare a luat subiectul din povestirea lui *Thomas Lodge* intitulată *Rosalynde, Euphues Golden Legacie* publicată în 1590. Anumite elemente, cum e povestea celor trei frați, sunt luate de Lodge din *Povestea lui Gamelyn* aflată în anumite manuscripte ale *Poveștilor din Canterbury* de Chaucer; așa apar până în *Cum Vă Place* fii lui Rowland de Boys: Oliver, Jaques și Orlando.

Din celelalte personaje se desprinde *Adam*, un servitor bătrân și credincios, rol jucat de însuși Shakespeare. Adam slujește sufletul bun al piesei, după cum luptătorul *Charles* slujește răutatea. Credința în trupul său, în victoria trupului său asupra frumuseții sufletești îl pune dela începutul piesei pe Charles împotriva lui Orlando; însă lupta are loc și înfrângerea luptătorului — trup asupra luptătorului — spirit dă o îndrumare generală tuturor personajelor. Tot astfel denaturatul Oliver e mântuit de mărinimia fratelui său, Orlando, pe care-l persecuta în Actul I. Ni se povestește convertirea sa (Act. IV, Sc. III) cu amănunte interesante. Oliver dormea adânc la umbra unui copac și un șearpe verde și aurit se încolăcise în jurul gâtului său. Orlando trecea pe acolo; la vederea lui șearpele își lasă prada și se ascunde într'un tufiș. Dar un leu stătea ascuns în apropiere gata să sară peste ei. Orlando se luptă cu leul și îl doboară. In sgomotul acestei lupte se va deștepta Oliver.

El încheie povestirea la întrebarea Celiei, dacă este el fratele ce uneltea pieirea lui Orlando, cu cuvintele: « Eu eram, dar nu mai sunt eu ». Transformarea somnului în veghe e indicată până în personajele secundare ale lucrării. Mai reţinem pe *Le Beau*, curtean însoţitor al Ducelui Frederic, o făptură afectată, reacţiune de gesturi slugarnice preţioase, curteanul răutăţii; apoi *Amiens*, nobil însoţitor al Ducelui exilat cântăreţ neîntrecut al refrenului « Ducdame, ducdame, ducdame... » (duc ad me; îndrumează-mă). In umbra copacului cu frunza deasă, în sunetul păsărelelor voioase nu-i duşman decât iarna sau vremea rea; aici s'au adăpostit gândurile poetului.

Cum Vă Place este o evadare a poeziei din temperamentul neliniştit al scriitorului. Bănuim plăcerea cântecului nesfârşit prelingându-se în sufletul lui Shakespeare. El ar fi cerut ca Jaques lui Amiens să-i cânte încă odată, încă şi încă... Mica scenă din Actul II, unde curg stanţele iubirii de natură, este ţinta acestei comedii.

NOAPTEA REGILOR SAU CE AŢI VOI

« Afară de ospăţ am avut o piesă numită *Noaptea Regilor, sau Ce Aţi Voi*, foarte asemănătoare *Comediei Erorilor* sau *Menechmi* în Plautus, dar şi mai asemănătoare şi aproape de cea italiană numită *Inganni* ». Aşa scria în jurnalul său John Manningham despre reprezentaţia din Middle Temple dela 2 Februarie 1602.

Totuşi piesa se jucase cu mult înainte, în jurul anului 1600; singura tipărire a piesei se află în Folio 1623.

Noaptea Regilor e un nou refugiu în comedie a lui Shakespeare; câteva din temele unor comedii anterioare sunt reluate în forme mai precise și îmbinate într'o singură acțiune. Siguranța meșteșugarului îmbracă întâmplările mai vechi într'o broderie de amănunte noui izbutind o capodoperă. Vom găsi asemănarea între frați din *Comedia Erorilor*, vom găsi fata îndrăgostită în travesti făcând legătura dintre bărbat și rivală ca în *Doi tineri din Verona*, și alte scheme mici din *Negustătorul din Veneția* sau *Cum Vă Place*. Amănuntul dramatic este atât de puternic la Shakespeare încât formele noui sunt profund schimbate; amănuntul capătă, cu cât înaintăm în variațiunile de tipuri ale operii, valori dominante.

La 1600 apare cartea *First Book of Airs* de Robert Jones; frânturile de cântec din Actul II. Sc. III; 109—121 sunt luate din opera lui Jones. Acest fapt ne ajută să plasăm lucrarea după 1600.

Acțiunea se petrece în Iliria. *Orsino*, ducele Iliriei e îndrăgostit de bogata Contesă *Olivia*. E o iubire bolnăvicioasă, tristă și desperată de care frumoasa Contesă nu vrea să știe, pentrucă ea vrea să păstreze pentru un frate mort șeapte ani de doliu. Vieața ei trebue să fie de călugăriță... Orsino își alină suferința unei iubiri neîmplinite cu melodii și versuri în palatul său, în timp ce Olivia se îndrăgostește de *Viola*, o fată aruncată de un naufragiu pe coasta Iliriei și travestită în băiat. Lumea o confundă pe această minunată Viola, îmbrăcată în straie băețești, cu fratele ei, *Sebastian*. Profitând de asemănarea ei cu fratele, dispărut un timp în împrejurările nenorocite ale naufragiului, ea se angajează ca

paj făcând legătura dintre Orsino şi Olivia. Intriga se complică prin dragostea Violei pentru Orsino. Fiecare iubeşte, însă nu pe cel de care e iubit.

Viola seamănă cu Iulia din « Doi Tineri Din Verona » şi cu Rosalind din « Cum Vă Place »; jocul sufletesc al Violei e mai serios decât al celorlalte. O mai adâncă sinceritate şi o vibraţie convingătoare în raporturile sociale înmulţeşte aspectele personajului. In dragostea ei este cumpătare, bun simţ şi firesc; dragostea Oliviei e o amăgire, a lui Orsino de asemenea. Orsino e în dragoste cu dragostea şi consecinţele acestei stări aduc somnolenţa melodică care-l înconjoară; pesimismul, disperarea, nostalgia, feminitatea lui Orsino rimează cu făptura de aceeaşi structură a Oliviei. Atmosfera aceasta se stabileşte dela primele versuri ale comediei.

Ducele: De este muzica hrana iubirii, cântă;
dă-mi din ea cu prisosinţă, încât depăşind
patima să cadă bolnavă, şi să moară.
Incă odată acest cântec! are o cădere de moarte.
O! îmi vine în auz ca dulcele sunet
ce suflă peste-un câmp de violete,
luând şi dăruind parfum.
(Noaptea Regilor, Act. I, Sc. I; 1—7).

Starea sufletească a Ducelui se amplifică în cântecul clovnului.

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid;

Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
(Noaptea Regilor, Act. II, Sc. IV; 51—54).

Sunetele acestea, pe care nu încercăm a le traduce, formează un joc interesant al poeticei shakespeareane. Aici are mai puţin rol ideea (Vino, vino moarte), cât sunetul *away* repetat în variante în fiecare sunet al versului. *Away* este un adverb (în româneşte înţelesul joacă între *departe* şi *absent*) care împrumută tării interjecţionale (*du-te*!). In afară de muzicalitatea caracteristică a versurilor înţelesul nu poate fi transpus în altă limbă fără pierderea acestei interjecţii a desperării. Inţelesul adverbial şi interjecţional coincid în intraductibilul *come away* (*vino departe*, dar şi *vino n'ai veni* sau *vino te du*). Jocul nedefinit al sensurilor creează starea sufletească a Ducelui şi întru câtva a Oliviei. Ei formează atmosfera sentimentală a piesei. Viola reacţionează cu totul altfel în dragoste.

Ducele: Să nu faci nicio comparaţie
între iubirea pe care o femeie poate s'o aibe pentru mine
şi aceea pe care o am pentru Olivia.
Viola: Da, însă eu cunosc...
Ducele: Ce cunoşti?
Viola: Foarte bine ce fel de iubire au femeile pentru bărbaţi.
Cred că ele sunt cu inima mai credincioasă decât noi.
Tatăl meu avea o fată îndrăgostită de un bărbat,

Cum s'ar putea, e posibil, dacă aş fi femeie
să mă 'ndrăgostesc de Înălţimea Voastră.

Ducele: Şi care e povestea ei?

Viola: O filă albă, stăpâne. Niciodată ea nu şi-a mărturisit iubirea,
ci a lăsat-o ascunsă ca omida în crisalidă
devorând mătasea obrajilor ei; depănându-se în gând şi cu o pală şi galbenă melancolie
ea stătea ca o statuă a răbdării
surâzând durerii. Asta nu era cu adevărat iubire?
Noi bărbaţii vorbim mai mult, jurăm mai mult; dar într'adevăr
noi ne arătăm mai mult decât voim, pentrucă mai mult dovedim
prin făgăduinţele noastre, dar puţin în iubirea noastră.

(Noaptea Regilor. Act. II, Sc. IV; 103—120).

O travestită mărturisire de dragoste cu rezonanţă de violă. Discreţiunea sentimentelor Violei nu este de loc satirizată de autor; afară de Viola nu mai găsim niciun personaj nesatirizat. Situaţiile dramatice ale Ducelui şi ale Oliviei sunt jucăria ironiei; celelalte personaje ca *Malvolio, Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek* şi *Feste* sunt variante comice ale principalului motiv de ironie.

Malvolio, intendentul Contesei Olivia, e o slugă aristocrată. Ingâmfarea nemăsurată, orgoliul, egoismul, seriozitatea şi o leacă de prostie se vor uni să-l facă de râs pe bietul Malvolio. Gândul că este iubit de stăpâna lui îl ameţeşte într'atât de tare, încât se şi vede devenind

Contele Malvolio. Contrar adevărului, orice gest al Oliviei i se va părea un semn de dragoste. O comedie irezistibilă naşte din această situaţie. Sir Toby, Sir Andrew, *Maria*, servitoarea Oliviei, se vor răzbuna cu o scrisoare falsă imitând scrisul Contesei, convingându-l pe Malvolio de dragostea stăpânei. Farsa prinde. Malvolio crede. El se va pătrunde de toate cuvintele cu tâlc aranjate în scrisoare şi se va conforma în totul. Dintr'odată ne vom pomeni cu el mândru şi strălucitor, contrazicând rudele Contesei, vorbind de sus servitorilor; din gură va cuvânta despre afaceri de Stat şi politică, manierele îi vor fi cât mai originale, va avea ciorapi galbeni şi jartierele încrucişate, toate pentrucă aşa cere scrisoarea *celei care suspină* pentru el, celei care îi cere să surâdă, celei care iscăleşte *Fericita-Nefericită*. Sir Toby, unchiul chefliu al Oliviei şi prietenul său Sir Andrew Rău-de-obraz, un aristocrat decăzut şi risipitor, împreună cu Feste, clovnul Contesei şi Maria îl vor închide ca pe un nebun. Scena dintre nebunul Feste şi nebunul închis Malvolio, hazul celorlalţi faţă de un om, care nu s'a mulţumit să fie cumsecade, are părţi răutăcioase. Malvolio e una din desăvârşitele caractere ale operii lui Shakespeare. Analiza acestui caracter ne arată simplitatea comicului shakespearean. Ce se întâmplă cu Malvolio? El nu e orbit de dragoste, ci de îngâmfare. Nicio batjocură şi nicio răutate nu va fi lăsată de o parte pentru a-l hotărî să-şi părăsească viciul, însă orgoliul l-a prostit; orgoliul l-ar face chiar răzbunător, dacă n'ar exista râsul şi bunul simţ. Reprezentantă a *bunului simţ* între spectatorii lui Malvolio este poate servitoarea Maria. Sir Toby, Sir

Andrew şi Feste fac un terţet cu prea multe cusururi. Sir Toby e un mic Falstaff şi Sir Andrew cu fizicul său deşirat se potriveşte ca o ţeapă lângă un butoiaş. Feste e un bufon cu multe depresiuni sufleteşti; se pare că a fost jucat de actorul *Robert Armin* din trupa lui Shakespeare. Trist şi vesel acest bufon e nebunatec şi nostalgic, însă nu e încă nebunul-bufon din « Lear ». Aici sufletul său prinde coloarea locului ca un cameleon, dar nu este sufletul — perspectivă al nebunului din « Lear »; nebunul din *Noaptea Regilor* se schimbă, după cum ne este voia; cel de lângă Lear frânge gândurile personajului central până la completa anarhie ca un contrapunct al înţelepciunii.

Sebastian, fratele Violei, intervine. El se va însura cu Olivia; şi Viola, fostul Sebastian, îl va face fericit pe Ducele Orsino,

> dar tot una e, piesa noastră e sfârşită
> şi ne vom strădui să vă fim pe plac în fiecare zi.
> (Noaptea Regilor. Act. V, Sc. I; 419—420).

Au vreo însemnătate întâmplările acestei comedii? Nu este în totul un joc de cuvinte?

Inceputul actului al treilea are un scurt dialog, din care desprindem o obsesie. Să fie a poetului?

Bufonul: ...In ce veac trăim! O maximă este doar o mănuşă uşoară pentru un om de spirit; cât de repede partea greşită poate fi întoarsă de-a 'n-doaselea!

Viola: Da, asta e sigur; cei care joacă îndemânatic cu cuvinte, în grabă le vor prostitua.

Bufonul: De aceea aş fi vrut, domnule, ca sora mea să n'aibe nume.

Viola: De ce, omule?

Bufonul: Pentrucă numele ei este un cuvânt; şi jurând cu acest cuvânt s'ar putea să mi se prostitueze sora. Dar într'adevăr cuvintele sunt foarte şirete, decând obligaţiunile le-au discreditat.

Viola: Cu ce raţiune, omule?

Bufonul: Cu adevărat, domnule, nu pot să vă dovedesc nicio raţiune fără cuvinte; şi cuvintele au ajuns atât de false, că mi-e silă să justific raţiunea cu ele.

(Noaptea Regilor. Act. III, Sc. I; 12—29).

O îndoială glumeaţă îşi face loc pentru întâia oară. Cântecul bufonului la finalul acestei comedii e nostalgic. E atât amar de vreme de când omenirea a început! « Vânt şi Ploaie ». « Hey, Ho ». Odată cu candelele din marginea scenei se va stinge şi râsul poetului. Un strigăt de desmeticire pentru beţia sa de-o clipă, pentru nedreptatea făcută unora dintre personaje, pentru vorbele cu două înţelesuri, pentru onomatopei, pentru... poezie. Totuşi scuza e făcută în formă de *song*. Muzica acestei scuze va porni împreună cu spectatorii dela teatru, pentrucă *Noaptea Regilor* a fost după voinţa publicului; *Ce Aţi Voi* nu este după vrerea poetului. El caută în scrisul său altceva, cu toate că revine la comedie şi la... plăcerea de a râde. Acest altceva stă gata să se exprime.

Meşteşugul dramatic al omului, care la început a fost un cârpaciu al dramelor cu valoare de circulaţie, este după aceste lucrări, vădite capodopere literare, un meşteşug îndeplinit cu perfecţiuni; producţia dramatică elizabetană nu cunoscuse un talent mai variat şi mai apropiat de stilul acestui gen nou frământat de atâţi necunoscuţi. Genul cerea mobilitate psihică şi intelectuală. Shakespeare face din cerinţele genului nu numai o virtuozitate, dar le şi trece printr'un catharsis personal. Catharsisul shakespearean se nimereşte să fie corespunzător nu numai unei persoane, ci şi personalităţii colective a Renaşterii.

Am ajuns în descrierea operii, la clipa când persoana autorului îşi mobilizează gândurile şi sentimentele pentru a porni pe calea omenirii. Urmărindu-l pe această cale ne vor întâmpina abateri şi încă realizări mediocre. Cronologia lucrărilor nu ne poate desminţi impresia acestei clipe de criză a poetului, pentrucă, chiar dacă pentru o serie de lucrări nu se ştie exacta lor aşezare în timp, sunt unele, cele mai mari lucrări, despre care ştim cu preciziune că fac parte din, aşa numita, epocă a marilor tragedii.

VĂDUVELE VESELE DIN WINDSOR

Locul farsei *Văduvele Vesele Din Windsor* este greu de fixat. Cercetătorii nu se înţeleg asupra datei; *Chambers* — după a cărei cronologie ne orientăm şi noi — fixează într'una din operele sale cu un semn de întrebare anii 1599 şi 1600, însă într'o altă operă critică a sa găsim

piesa așezată după *Hamlet* între 1600 și 1601. Criticul *Malone* dă ca dată 1601, *Furnivall* fixează 1598, alți critici moderni sunt pentru 1599. Deoarece majoritatea părerilor sunt pentru un loc înaintea lui *Hamlet*, e firesc să fie așa după factura farsei, ne vom permite de astă dată să nu urmăm cronologia lui Chambers.

Intâiul Quarto a apărut la 1602, al doilea la 1619, a treia tipăritură este în Folio 1623 (textul distinct de Quarto) și al treilea Quarto apare la 1630.

John Dennis (1657—1734), un autor dramatic fără succes și critic de oarecare valoare, scrie pe la 1702 următoarele despre *Văduvele Vesele Din Windsor:* « Această comedie a fost scrisă la cererea ei (a reginei Elisabeta), și după vederile ei; și ea era așa de nerăbdătoare s'o vadă jucată, încât a poruncit să fie terminată în patrusprezece zile; mai târziu, cum ne spune tradiția a fost foarte mulțumită de reprezentație». De asemenea Rowe în *Viața* scrisă pentru ediția operelor lui Shakespeare (1709) scrie: «...Ea a fost atât de mulțumită de admirabilul personaj *Falstaff*, în cele două părți din Henry al patrulea, încât i-a poruncit să-l continue în încă o piesă, și pentru a-l vedea în Dragoste. Aceasta se spune, a fost prilejul pentru scrierea sa *Văduvele Vesele Din Windsor* ». In subiect găsim întâmplări povestite înainte în *Le Tredeci Piacevoli Notte* ale lui Giovanni Straparola, în poveștile comice ale lui Tarlton și în *Il Pecorone* al lui Ser Giovanni Fiorentino.

De astă dată acțiunea piesei se petrece în lumea prozaică a burghezilor din Windsor și atmosfera curat englezească a comediei ar fi fost un prilej de robuste descrieri

ale mediului. O ușurință în tratarea scenelor înclină spre farsă; însuși copiosul personaj al lui *Falstaff* nu este în deajuns argumentat. Aparițiile anterioare din *Henry IV* i-au dat atâta vieață și vitalitate estetică, încât autorul se bizue prea mult pe simpla prezență fizică a personajului său. Nu ne îndoim, că unui public care l-a cunoscut pe Falstaff în *Henry IV*, orice înfățișare a lui este pasionantă. Chiar unei Regine ca Elisabeta avea să-i placă noile întâmplări ale bătrânului caraghios între câteva văduve; însă cu toată lauda unei anume părți din critica engleză recunoscându-se și bucurându-se în vieața obișnuită a burgheziei de întotdeauna din Anglia, noi nu vom afecta favoruri «acestei prospețimi cu adevărat englezești».

Se prea poate ca noi fiind mai depărtați de caracteristica umoristică a dialectului gal al lui *Sir Hugh Evans* sau de amestecul franco-englez al limbii *Doctorului Caius*, să avem o optică diferită de a publicului englez. Valoarea literară trebue căutată în alte straturi; acolo unde o căutăm, nu o găsește nici critica engleză.

Singura intervenție a Reginei Elisabeta în creația shakespeareană are ca rezultat cea mai slabă piesă a lui Shakespeare. Comanda regală slăbește toată structura creației, anihilează toate planurile, constrânge libertatea inspirației, o îngrădește. Un Falstaff amorezat pierde dintr'odată esențialul: panașul. Un ramolit penibil înconjurat de tovarășii de altădată vânează bani, femei și plăceri de chefliu. Factura casnică a *Văduvelor Vesele Din Windsor* îi seceră personajului vagabondajul său cu bazaconii nobile, onoarea sa desmințită de

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI
- BUCUREȘTI -
BIBLIOTECA

realități. Contrastele veneau în *Henry IV* din desfășurarea logică și psihologică a acțiunii, în acestă nouă prezentare personajul e lăsat singur și la voia întâmplării.

Bardolph, *Pistol*, *Nym* și *Mistress Quickly* înconjoară fără semnificații persoana lui Falstaff. Deci, complexul Falstaff e nereușit. Vom găsi alte personaje secundare bine conturate.

Judecătorul de pace dela țară *Shallow* și cu vărul său *Slender*, apoi gelozia Domnului Ford sunt realizate cu îndemânare.

Sub masca judecătorului *Shallow* se pare, că este satirizat Sir Thomas Lucy, proprietarul domeniului Charlecote, unde după o versiune ar fi fost prins tânărul Shakespeare împreună cu alții furând din vânatul parcului de sălbăticiuni. Intr'adevăr într'o replică a lui Evans (Văduvele Vesele Din Windsor Act. I, Sc. I; 19) se vorbește de un blazon care seamănă cu blazonul familiei Lucy. *Shallow*, însemnează în englezește *fără duh*, seamănă cu portretul pe care l-au imaginat anumiți critici, dovedind cu totul arbitrar că judecătorul Thomas Lucy ar fi Shallow. Aceste corespondențe cu personalități reale contemporane lui Shakespeare sunt cercetate de o mare familie critică în tomuri nesfârșite; cercetările și dovezile ni se par absurde.

Toată farsa e scrisă în proză; la sfârșit sunt aduse în scenă zânele într'o pantomimă copilărească. Feeria prozaică e mai mult un bal mascat; între zâne sunt amestecate și fetele văduvelor, de pildă zâna verde, fata Doamnei Page. Quickly cu cortegiul zânelor ei vrea să-l pedepsească pe stricatul Falstaff. Zânele îl vor înconjura și îl

vor înţepa într'un dans moralizator conform dorinţelor văduvelor vesele din Windsor. Shakespeare nu va fi niciodată în stare să scrie o comedie cuminte, aşezată şi cu teme date. Dacă n'am recunoaşte după fizicul lor personajele acestei comedii, şi din alte piese, le-am nesocoti, afirmând că autorul lor este un scriitor de comedii pentru serbări familiare.

HAMLET

Istoria lui Hamlet se află în a treia carte din scrierea latinească a lui *Saxo Grammaticus* întitulată *Historia Danica*. Această lucrare este o compilaţie de legende, istorie reală şi creaţie literară personală a lui Saxo în dorinţa de a dărui poporului danez o tradiţie istorică bogată, aşa cum era obiceiul la sfârşitul secolului al douăsprezecelea. Din *Historia Danica* francezul *Belleforest* extrage povestea lui Hamlet înflorind-o şi publicând-o în *Histoires Tragiques* în a doua jumătate a secolului al şasesprezecelea. Nu se poate afirma din care sursă a cunoscut poetul nostru subiectul său dramatizat cu genialitate şi redat omenirii.

Numele Hamlet apare însemnat pentru întâia oară la 1230 într'un fragment de vers nordic aflat în lucrarea scriitorului *Snorri*, un tratat poetic în proză *Edda*. Numele apare aici sub forma *Amlodi*. Diferite variante sunt cunoscute până la forma *Amleth* din Saxo Grammaticus.

Hamlet, Principe Al Danemarcei, tragedie scrisă de William Shakespeare, se află pentru întâia oară însemnată,

într'o notiță scrisă între 1598 și 1601 de *Gabriel Harvey:* « Cei tineri au mare plăcere cu Venus și Adonis al lui Shakespeare, însă Lucreția sa și a sa tragedie a lui Hamlet, Principe Al Danemarcei au în ele înseși de plăcut celor mai înțelepți. Sau asemenea poeți; sau mai buni; sau niciunul ». A doua însemnare se găsește în registrul oficiului Stationer la *26 Iulie 1602:* « O carte numită răzbunarea lui Hamlett Principe Danemarca așa cum a fost jucată de curând de servitorii Lordului Chamberleyne ».

Din *Hamlet* se cunosc două versiuni Quarto și o altă versiune în Folio cu textul diferit de Qq. Intâiul Quarto apare la 1603 cu titlul: « Istoria tragică a lui Hamlet Principe Al Danemarcei de William Shake-speare. Cum a fost jucată în diferite rânduri de servitorii Inălțimii Sale în Orașul Londrei: de asemenea în cele două Universități din Cambridge și Oxford și aiurea ». Al doilea Quarto, cel mai important și mai complet text rămas din opera de mai sus, s'a tipărit la 1604 și 1605 (probabil anumite exemplare au rămas în întârziere datându-se în iarna 1605). Al treilea Quarto se tipărește la 1611, apoi Folio 1623, Quarto 4 după 1611, și Quarto 5 la 1637.

Afară de tragedia lui Shakespeare s'a discutat problema existenții unei piese *Hamlet* anterioară celei shakespeareane. La 11 Iunie 1594 în jurnalul administratorului Henslowe e înscrisă o reprezentație Hamlet cu trupele Admiral și Chamberlain. Tot astfel un text foarte comentat e *Epistola* lui Thomas Nashe, publicată ca prefață la povestirea lui Robert Green *Menaphon* în 1589. Unii deduc din pasajul lui Nashe, că este vorba

acolo de Thomas Kyd şi deci întâia versiune a vreunui *Hamlet* s'ar datora autorului *Tragediei Spaniole*. Iată textul lui Nashe dela 1589: « *Seneca* cel englez citeşte la lumină scornind multe maxime bune, ca *Sângele e un cerşetor*, şi altele; şi dacă îl întâlneşti bucuros într'o dimineaţă geroasă, îţi furnizează mulţime de *Hamleţi*, vreau să spun braţe pline de cuvântări tragice ». Nashe atacă pe imitatorii lui Seneca, dar din pasajul său nu se poate deduce nimic sigur.

Alte două aluzii sunt într'o lucrare de Lodge şi în *Satiromastix* de Dekker; aluziile amintesc expresia « Hamlet, răzbunare » spus de Umbra, expresie care nu se găseşte în textul lui Shakespeare ».

Toate aceste date nu sunt suficiente pentru a lămuri un «Ur-Hamlet ».

La cele trei versiuni ale piesei lui Shakespeare (Q 1; Q 2; F 1623) vom adăuga *Der bestrafte Brudermord* o versiune germană jucată la începutul secolului al şaptesprezecelea prin toată Germania; ea semănă cu Q 1 şi reproduce forma exactă a numelui lui Polonius: « Corambus », nu « Corambis » cum se află în Q 1.

> Un fir de praf stă să turbure ochiul minţii.
> In prea înalta şi glorioasa ţară a Romei,
> puţin înainte de căderea puternicului Iulius,
> mormintele rămâneau nelocuite şi mortul sub linţoliu
> striga cuvinte neînţelese prin uliţele romane.
> Stelele aveau lacrimi de foc, şi brumele erau de sânge,
> dezastre în soare; şi luminătorul umed,
> sub a cărui influenţă stă împărăţia lui Neptun,

fu bolnav de o eclipsă ca în ziua de apoi.
Şi tot astfel aceleaşi înştiinţări de groaznice întâmplări,
ca trimişii premergând mereu faptelor,
şi prolog augurului care va veni,
cerul şi pământul au demonstrat împreună
pentru părţile climatului nostru şi locuitorilor.
Dar, încet, priveşte! Iată, vine de undeva din nou.
(Spiritul intră din nou).
Mă 'ncrucişez cu el, chiar dacă mă fulgeră. — Stai, iluzie!

(Hamlet, Act. I, Sc. I; 112—127)

Astfel îi apare pentru a doua oară prietenului Horatio Spiritul Regelui, tatăl lui Hamlet. Spiritul nu va vorbi decât în faţa fiului său. Cel de dincolo de vieaţă va cere vieţii omului, celui căruia i-a dat vieaţă de trup, răzbunare.

E vorba în această nouă tragedie a omului de o variantă a legendei lui Oreste? Este avatarul lui Hamlet un proces de adulter între un anume rege mort şi o regină necredincioasă soţului ei după moartea regelui? Este Claudius, rege al Danemarcei, ca ucigaş al fratelui său, ca uzurpator al tronului Regelui Hamlet, şi ca soţ al soţiei fratelui său un complex de simboluri cercetate de *un om* doar pentru a dovedi un adulter şi un omor? Ce este această *răzbunare* din nou dramatizată?

Spiritul îşi chiamă fiul.

Hamlet: Spiritul tatălui meu înarmat! totul nu e bine;
Mă îndoiesc temător de vreun joc necurat; aş vrea
să fi venit noaptea!

Până atunci fii liniştit, suflete al meu; faptele necurate vor fi scoase la lumină,
chiar dacă pământul întreg le-ar ascunde ochilor oamenilor.

(Hamlet, Act. I, Sc. II; 254—257)

Şi fiul întreabă mereu ca în atâtea dăţi:

Ce să însemne asta,
că tu, trup mort, din nou îmbrăcat în oţel,
te reîntorci aşa în luminile de lună
făcând hidoasă noaptea; şi noi nebuni ai firii
ne întrebăm felul de a fi atât de groaznic
cu gândul peste măsurile sufletelor noastre?
Spune, de ce e asta? Pentru ce? ce trebue să facem?
(Spiritul îi face semn lui Hamlet)

(Hamlet, Act. I, Sc. IV; 51—57)

Spiritul îi va revela lui Hamlet datoria omului faţă de păcatul strămoşesc. Nimic din taina veşniciei nu se va mărturisi. « Dar această revelaţie eternă nu trebue să fie urechilor de carne şi sânge » spune umbra. Datoria omului înaintea unei revelaţii eterne este scoaterea la lumină a faptelor necurate şi *răscumpărarea* lor. Preţul acestei răscumpărări este vieaţa lui Hamlet.

Şi Hamlet ia cunoştinţă de hotărîrea duhului; de acum înainte va fi un erou.

Să mi-amintesc de tine!
Da, tu sărmană umbră, atâta timp cât memoria
are o locuinţă

pe acest glob răvăşit. Să mi-amintesc de tine!
Da sigur, voiu şterge depe tabla memoriei mele
îndepărtând toate dragele amintiri nefolositoare,
toate cugetările cărţilor, toate pildele, toate urmele trecute,
pe care tinereţea şi observaţia le-a copiat;
şi porunca ta, ea singură trebuie să trăiască
în cuprinsul cărţii şi întinderii ţestei mele
neamestecată cu ţărâna josnică: da, pe ceruri!
(Hamlet, Act. I, Sc. V; 95—104)

Eroismul se încarnează. Năvălesc într'o turburare uimitoare lângă gândul limpede al datoriei toate sentimentele ţărânii: melancolia, tristeţea, obsesiile vieţii, obsesiile ucigaşului obsesia sinuciderii, răzvrătirea împotriva vieţii, răzvrătirea împotriva iubirii, mustrarea dată mamei, pedepsele, dezinteresarea de tot ce este pământesc şi hotarul nebuniei. Adolescenţa lui Hamlet este un calvar de îndoieli, de certitudini, de avânturi şi înfrângeri. Raţiunea luptă cu Sentimentul, Sentimentul cu Voinţa, Voinţa cu Raţiunea şi în această neîntrecută zugrăvire a turburării apelor vieaţa lui Hamlet este oglinda vietii moderne. « Sunt mult mai multe lucruri în cer şi pe pământ, Horatio, de care nici nu visează filosofia voastră ». Vieaţa este o închisoare. Şi omul?

— Ce capodoperă este un om! Ce nobil în raţiune! Ce infinit în posibilitate!
în formă, în mişcare ce expresiv şi minunat! în acţiune cât de

asemenea unui înger! în înţelegere cât de asemenea unui
zeu! frumosul lumii! stăpânul animalelor! Şi iată, pentru mine,
Ce este această chintesenţă de colb?
(Hamlet, Act. II, Sc. II; 324—329).

Regretul unei existenţe ideale, conştiinţa *vieţii-vis* va parcurge de-acum înainte toată creaţia shakespeareană. Iată întâia formă:

— O, Doamne! Eu pot fi închis într'o coajă de nucă, şi să mă socotesc
un rege al spaţiului infinit, de n'ar fi fost să am visuri rele.
(Hamlet. Act. II, Sc. II; 264—266).

Pluralul *visuri* este însumarea tuturor vieţilor strămoşilor lui Hamlet. El se va îndoi în spiritul său însuşi.

Spiritul pe care l-am văzut
poate fi diavolul; şi diavolul are putere
să îmbrace o formă plăcută; firește, şi poate că
din cauza slăbiciunii mele şi a melancoliei mele —
cum el e foarte stăpân pe asemenea spirite —
mă sileşte să fiu blestemat.
(Hamlet, Act. II, Sc. II; 635—640).

Meditaţia hamletiană este cu abilitate amestecată în exterioriţăţi, neorânduieli, nevroze, într'o negură de *îndoios şi neîndoios*. Din această împovărare a eroului cu

toate sentimentele dominante și cu împrăștierea lor surprinzătoare în cursul acțiunii tragice sunt multe clipe dramatice greșit interpretate. De pildă vestitul monolog *A fi sau a nu fi* este ininteligibil din cauza interpretării criticei literare și a actorilor nepricepuți. Se afirmă că în această meditație ar fi vorba de sinucidere. Se găsesc actori care îndrăsnesc să vină la acest pasaj pe scenă cu un pumnal jucând destul de fioros și amenințător. Ce desiluzionați vor fi aceștia când vom afirma, că în monologul din Actul III, Scena I expresia *A fi sau a nu fi* se explică prin versurile care urmează: « Să fie mai nobil sufletului să sufere loviturile de praștie și săgețile vitregei soarte (adică *a nu fi*) sau să iei armele împotriva unei mări de turburări și împotrivindu-te să le pui capăt » (adică *a fi*). Intrebarea deci este limpede între *acțiune* și *inacțiune;* termenii se repetă mereu în cursul monologului sub diferite forme metaforice până la sfârșit, când personajul spune:... *și spulberă noțiunea de acțiune.* Obsesia sinuciderii nu este propriu zis în planul întâiu al gândurilor, ea este incidentală pe suprafață odată sau de două ori. *A muri! A dormi! A dormi; poate a visa...* sunt marginile acțiunii și inacțiunii, hotărîrii și nehotărîrii.

Mai e posibilă o dragoste pământească în vârtejul și înverșunarea acestui tânăr?

— Du-te la mânăstire. De ce ai vrea să fii o mamă de păcătoși? Sunt eu însumi de ajuns de cinstit; totuși mă pot învinui de atâtea lucruri, că ar fi fost mai bine să nu mă fi născut mama. Sunt foarte mândru, răzbunător, ambițios, cu mai multe greșeli la un semn de-al meu

decât am gânduri să gândesc, imaginaţie să le dau formă sau timp să le înfăptuesc. De ce astfel de semeni ca mine trebue să se târască între cer şi pământ? Suntem robi rătăcitori, toţi; nu crede pe niciunul din noi.

(Hamlet. Act. III, Sc. I; 124—134).

Ofelia, dragostea pământească a lui Hamlet, e probabil o întruchipare a unei Katharine Hamlett înnecată în râul Avon la 17 Decemvrie 1579 în acelaşi fel în care, întâmplarea este descrisă în înnecul Ofeliei înebunită de durere. Suferinţa acestui personaj nu foloseşte decât pentru luminarea unei noi cute sufleteşti a lui Hamlet. Tot aşa în multe personaje ale acţiunii cutele eroului se formează cu măestrie pe manechinele create doar pentru un nou joc de forme în interiorul nemărginit al spiritului său.

Măsura meşteşugului shakespearean s'a împlinit. Pe cât este de adevărat, că eroul principal se caracterizează prin celelalte personaje, pe atât aceste personaje au fiecare o exactă desfăşurare a devenirii dramatice şi a personalităţii. Vom împărţi în două grupuri toate personajele: grupul *Umbra*, *Claudius*, *Gertrude*, *Fortinbras* şi grupul *Horatio*, *Ofelia*, *Marcellus*, *Bernardo*, *Francisco*, *Polonius*, *Laertes*, *Voltimand*, *Cornelius*, *Rosencrantz*, *Guildenstern*, *Osric*, *Actorii*, etc. Planul de lucru a evoluat dela *Richard III* la *Hamlet* în individualizarea eroului principal faţă de simboluri, în individualizarea celorlalte personaje faţă de eroul principal. Cu întâiul grup Hamlet acţionează esenţial, cu al doilea grup el acţionează formal. Acţiunea esenţială se compune din simboluri ce

trebuesc contemplate, deci între aceste simboluri contemplaţia va sili acţiunea să fie; acţiunea formală exclude contemplaţia, deci rezultatul va fi inacţiunea. Insă nu o inacţiune pricinuită direct, ci prin întârzierea între forme necesitată de *durata* contemplaţiei simbolurilor.

Aceste forme sunt: *prietenia, dragostea femeii, supunerea şi ascultarea soldăţească, servilismul greşit, neînţelegerea orgolioasă a sângelui, datoria greşită, iscoada mârşavă, unealta trădătoare, imitarea naturii sau reproducerea firii.* Psrsonajele din grupul al doilea aduc aceste forme în scenă.

Personajele din grupul întâiu sunt: *Spiritul sau duhul eredităţii, Materia sau trupul eredităţii, necunoştinţa binelui şi răului după păcat, acceptarea soartei aşa cum e.*

Am detaşat de aceste grupuri pe cei doi gropari: *nepăsarea.*

Astfel fixate toate elementele de căpetenie ale tragediei lui Hamlet să reluăm drumul netezit al acţiunii dramatice. Textul acestei lucrări de seamă, întâia din seria marilor tragedii ale lui Shakespeare, se remarcă prin fermecătorul concurs al obscurităţilor de expresie poetică, al neprecisului, al tainelor concretului. Contribuţia misterului, distribuit cu măsură în însăşi expresia poetică, măreşte valoarea concretului. Literaţii au întrebuinţat totdeauna tehnica unui clar-obscur; foarte puţini însă au lucrat cu substanţă ca acest saltimbanc literat al Renaşterii. Mai aproape de noi Dostoievski într'un alt gen literar realizează aceleaşi sărituri de pe trambulinele cuvintelor. Este aceasta o virtuozitate a marilor posedaţi. De cozile stelelor lor stau agăţate furiile.

Amalgamarea concretului cu abstractul nu e posibilă decât în literatura genială; ea este abia la vreo câţiva reuşită dincolo de magia sonoră. De obiceiu literatorii, ca să obţină acest *efect*, încep prin a căuta colori pela pictori sau sunete pe la muzicanţi; ei dezertează dela datoria cuvântului. Nebunia lui Hamlet este un exemplu admirabil şi dialogurile acestei «nebunii» conştiente sunt elocvente. Să luăm din ele la întâmplare. Scena se petrece după uciderea lui Polonius.

Rosencrantz: Ce aţi făcut, alteţă, cu cadavrul?

Hamlet: L-am amestecat cu ţărâna, cu care e înrudit.

Rosencrantz: Spuneţi-ne unde e, să-l ridicăm de acolo şi să-l ducem la capelă.

Hamlet: Nu trebue să credeţi.

Rosencrantz: Să credem ce?

Hamlet: Că eu pot să vă cer vouă sfatul şi nu mie însumi. De altfel să fii interogat de un burete! Ce răspuns poate fi dat de fiul unui rege?

Rosencrantz: Mă consideraţi un burete, alteţă?

Hamlet: Da, domnule, care se îmbibă de favoarea regelui, de recompensa lui, de autoritatea lui. Dar asemenea ofiţeri vor face cea mai bună slujbă regelui la sfârşit. El îi păstrează ca o maimuţă în colţul botului său; întâi îi mestecă, ca să fie la urmă înghiţiţi. Când el are nevoie de ce-aţi adunat voi, nu are decât să vă apese, şi voi, burete, vă veţi usca din nou.

Rosencrantz: Nu vă înţeleg, alteţă.

Hamlet: Sunt bucuros de asta; o cuvântare răutăcioasă doarme într'o ureche nătângă.

Rosencrantz: Alteţă, trebue să ne spuneţi, unde este cadavrul şi să mergeţi cu noi la rege.
Hamlet: Cadavrul e cu regele, dar regele nu e cu cadavrul. Regele e un lucru...
Guildenstern: Un lucru, alteţă!
Hamlet: De nimic. Duceţi-mă la el. Ascunde-te vulpe, şi toţi după tine.
(Hamlet, Artul IV, Sc. II; 5—33).

Toate faptele de acum până la sfârşitul fatal al răscumpărării totale vor sălta spre hotarul dintre raţional şi iraţional. Şi eroul cade mereu... Desordine, anarhie, suferinţă cumplită, sufocare... Destinul său de orfan îl urmăreşte. Inocenţa lui Hamlet este în jertfa sa totală întru duh. Vieaţa lui Hamlet nu este a individului, ci a gândului său. Răzbunarea şi crima nu-l vor păta. O nemărginită iubire porneşte din sufletul său pentru toate victimele gândului şi braţului său; mirarea sinceră pe care o are imediat după uciderea lui Polonius se va repeta, de câte ori se va despărţi în gândul său de cei sacrificaţi; aşa cu Ofelia, cu mama, cu Laertes, cu el însuşi. Simpatia unică însumată de Hamlet scuză toată oroarea răzbunării. Itinerariul vieţii lui Hamlet îl cunoaştem *sub specie eternitatis* în noi. Ne recunoaştem în eroul agoniei noastre, a unui *spleen* existent în natură şi într'o agonie, adică într'o *luptă* comună în înţelesul vechiu al cuvântului. Libertatea şi robia noastră se regăseşte în aşezarea celor 3929 de rânduri cu vorbe, vorbe, vorbe... Vorbele lui Hamlet rămân cele mai

fermecătoare, pentrucă închid în ele cea mai mare capacitate de jertfă şi dragoste pentru umanitate.

Arta prezentării acestui prinţ al nemărginirilor sufletelor noastre i-a dat lui Shakespeare faima şi locul de frunte printre poeţi; *Hamlet* este socotită capodopera scriitorului cu nedreptate faţă de *Macbeth*, *Regele Lear* şi *Othello* superioare în expresie artistică. Evidenţa calităţilor întrunite de *Macbeth*, capodopera dramei elizabetane, nu scade simpatia pentru *Hamlet*. Complicata structură, înclinările metafizice, suspendările de timp şi linia spaţială complexă corespunzătoare conştiinţei noastre atrag preferinţa sentimentală a lectorului şi spectatorului.

De acum înainte orchestraţia dramelor întrebuinţează toate instrumentele existenţei şi vocile proclamă solemnitatea stranie a variantelor alternativei: a fi sau a nu fi. Corifeul înstrunează raţiunea, sentimentul şi voinţa pentru cea din urmă rătăcire şi cufundare în realitate, ca o consecinţă firească a materialului întrebuinţat în dramă, material în primul rând tragic.

TROILUS ŞI CRESSIDA

Vai mie nenorocitul. Avut-am în Troia feciorii
Cei mai viteji, dar niciunul din ei nu-mi trăeşte; nici Mastor
Cel deopotrivă c'un zeu, *nici meşteru'n lupta din care, Bietul Troilos*, nici Hector...
(Homer — Iliada; Cânt. XXIV, — trad. G. Murnu)

Aşa se tânguia Priam în Homer, aşa este pomenit Troilus. Dintr'un nume trecut o singură dată în poemele homerice, antichitatea romană şi evul-de-mijloc au creat un erou tânăr, sprinten, frumos şi îndrăgostit. Filiaţia literară a personajului şi subiectului are următoarea împătrită sursă înainte de poemul lui Chaucer *Troilus şi Criseyde:* 1. Ephemeris Belli Troiani de Dictys Cretensis (sec. IV în. C.) şi De Excidio Troiae Historia de Dares Phrygius, amândouă povestiri latine asupra războiului troian; 2. Roman de Troie (circa 1160 d. C.) de Benoit de Saint-Maure; 3. Historia Troiana (1287) de Guido delle Collone; 4. Filostrato (c. 1339) de Boccaccio.

Povestirea liberă a îndrăgostiţilor Troilus şi Cressida se adaptase spiritului latin, francez, italian şi englez. Shakespeare cu o mai mare libertate dramatizează dragostea dintre Troilus şi Cressida (Briseis, iubita lui Ahile din poemul homeric), şi reconstitueşte lumea lui Homer cu viziunea sa elizabetană.

Inregistrarea piesei la *Stationer* se face la 7 Februarie 1603; se tipăreşte un singur Quarto în două ediţii la 1609; din nou se află tipărită în Folio 1623. *Troilus şi Cressida, Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine, Măsură Pentru Măsură* sunt trei comedii, care fac trecerea dela Hamlet la marile tragedii; între aceşti ani (1600—1605) sunt scrise cele trei lucrări; între anii 1603 şi 1604 nu se cunoaşte nicio lucrare nouă.

Troilus şi Cressida a avut dela început mai multe subtitluri; pe ediţia Quarto stă scris *istorie* într'un loc şi în alt loc stă scris *comedie;* în Folio i se spune *tragedie.* Bine înţeles e foarte greu să fie botezată într'un fel;

trăsătura principală a piesei este ironia. Lumea lui Homer văzută de Shakespeare cu scepticism, nu ţinteşte lumea lui Homer, nici pe vreuna din personajele lumii antice, ci ţinteşte viaţa însăşi. Subtilitatea piesei este prezentarea eroilor în toată grandoarea lor tragică; însă în afară de prezentarea fiecărui erou pe deasupra fiecăruia pluteşte destinul sceptic până la satiră a poetului elizabetan; subtilitatea constă în sudarea perfectă a grandiosului cu un scepticism exagerat până la bagatelizare. Să încerci a persifla sfatul grecilor asediatori ai Troiei şi să păstrezi seriozitatea tragică a lui Homer, iată o subtilitate estetică pe care doar geniul lui Shakespeare avea s'o înfăptuiască. *Troilus* este un Romeo conştient desamăgit în dragoste, un îndrăgostit cu o amărăciune adânc înţelegătoare a vieţii, omului şi divinităţii. *Cressida* o adolescentă capricioasă, este o Juliet a clipei; ea iubeşte, iubeşte cu toată făptura ei, însă uşurinţa ei depinde atât de mult de timp şi devenire, încât nu-şi va da seama, când şi cum trece dela Troilus la *Diomedes*. Cressida e în stare să iubească pe oricine se află lângă ea, pentrucă aşa vrea sinceritatea capriciului feminin.

Nestatornica dragoste a Cressidei e înconjurată de întâmplările de seamă ale « Iliadei ». Zarva celor două tabere în luptă, mânia lui *Ahile*, diformul şi laşul *Thersites* cu glumele sale asupra *Helenei*, prietenia lui Ahile şi *Patroclus*, despărţirea lui *Hector* de *Andromaca*, moartea lui Hector, regele *Agamemnon* şi fratele său *Menelaus*, *Nestor* şi inteligentul *Ulise* nu sunt uitaţi; nici regele *Priam* şi cu *Cassandra*, *Paris* şi cu ceilalţi fii ai regelui; cu toţii şi cu toate întâmplările Shakespeare

glumeşte, dar gluma lui e o formidabilă explozie tragică. Jocul dublu cuprins în umorul acesta rămâne exemplu unic de complexitate shakespeareană. Eroii antichităţii eline în scene revuistice, îmbrăcaţi în împopoţonate vestminte elizabetane, vorbind o englezească uşoară, bârfind, înjurând, păcălindu-se unul pe altul, cu toate apucăturile meschine ale lui *Pandarus*, sunt totuşi nevătămaţi în structura supraomenească a omului homeric. Intoxicaţia lentă cu toate iluziile omeneşti nu diformează statura eroului, nici nu ştirbeşte frumuseţea gestului antic. Sunt clipe impropriu sublime, pe care doar arta desăvârşită le poate realiza. De ce tocmai în puritatea primitivă a oamenilor lui Homer încearcă să-şi astâmpere ironia poetul cel mai respectuos faţă de veşnicia frumosului, de ce Shakespeare colonizează Olimpul cu deziluzii? Este în intenţia acestui moştenitor al ordinei, ierarhiei şi supunerii, — virtuţi după care Shakespeare aleargă — este în intenţia poetului nostru să aducă discordie între zei şi oameni, anarhie între oameni? O lectură atentă va despica toate contrastele aparente, va sili la o destăinuire intimă tot materialul şi rezultatul aflat va fi în concordanţă cu armonia olimpică. Dionisicul este aici o vehiculare către apolinic. De aceea lirismul se păstrează în forma splendide, direcţiile către principiu nu sunt deviate. In *Troilus şi Cressida* se găseşte cea mai frumoasă cuvântare, o elocinţă clară în slujba desăvârşitelor armonii. In sfatul marilor greci Ulise critică acţiunea armată a virtuţii contra păcatului, adică a grecilor contra troianilor.

« Troia, încă ridicată pe fundamentele ei, ar fi fost ruinată şi paloşul marelui Hector ar fi fost în aşteptare de stăpân, fără cauzele următoare. Condiţiunea autorităţii a fost nesocotită. Şi priviţi, câte corturi de greci se înalţă pe această câmpie, tot atâtea păreri sunt săpate. Când cea a generalului nu seamănă stupului, către care trebue să revină toate albinele, la ce miere să se aştepte? Treptele între oameni fiind nerecunoscute, cel mai nedemn pare de bună credinţă recunoscut. Cerurile ele înseşi, planetele, şi acest centru, respectă ierarhia, întâietatea, şi locul, aşezământul, mersul, măsura, vremea, forma, însărcinarea şi obiceiul în toate căile ordinei. Şi iată pentruce glorioasa planetă a soarelui este întronată într'o nobilă altitudine şi pluteşte rotundă în mijlocul celorlalte. Ochiul său vindecător îndreptează aparițiile bolnave ale planetelor rău făcătoare, şi hotărăşte ca porunca unui rege, fără cârtire, peste cele bune şi rele; dar când planetele în turburare răuvoitoare sunt în rătăcire desordonată, ce molime, şi ce rele prevestiri, ce răzvrătire, ce furie a mării, cutremur de pământ, răscolire între vânturi, spaime, schimbări, groaze, distrag şi crapă, sfâşie şi desrădăcinează unitatea şi liniştea de nuntă a ţărilor smulse statorniciei lor! O! când ierarhia e sdruncinată, ea, scară pentru toate scopurile înalte, întreprinderea e bolnavă. Prin ce pot comunităţile, treptele şcoalelor, şi frăţiile în cetăţi, negoţul paşnic pe ţărmuri diferite, drepturile de naştere ale întâiului născut,

prerogativele vârstei, coroanelor, sceptrelor, laurilor, să stea la locul cuvenit, decât prin ierarhie? Daţi ierarhia la o parte, deslegaţi această funie, şi veţi face din tot acest glob solid un glod; forţa va fi stăpân al imbecilităţii, şi fiul brutal va lovi pe tatăl său mort; violenţa va fi dreptul; sau mai bine spus, dreptul şi nedreptul — între a căror fără sfârşit răzmiriţă rezidă justiţia — îşi vor pierde numele şi astfel justiţia însăşi. Căci fiecare lucru îşi asumă puterea pentru sine, puterea se schimbă în voinţă, voinţa în poftă, şi pofta, un lup universal, ajutată îndoit de voinţă şi putere va face cu necesitate o pradă universală şi la urmă se va sfâşia ea singură. Prea mărite Agamemnon, acest haos, când ierarhia este sugrumată, urmează înlănţuirii. Şi această nesocotinţă a ierarhiei face ca să se dea cu un pas înapoi, când intenţia era să se înalţe. Generalul dispreţuit de cel cu o treaptă sub el, acesta de cel următor, următorul de cel de dedesubt, aşa fiecare treaptă ia pildă dela primul pas al superiorului care e bolnav, creşte într'o febră invidioasă cu o emulaţie pală şi fără sânge. Şi asta e febra care ţine în picioare Troia, nu păcatele ei. Pentru a sfârşi cuvântarea mea prea lungă, Troia trăieşte în slăbiciunea noastră, nu prin forţa ei ».

(Troilus şi Cressida. Act. I, Şc. III; 75—136).

Dela Ulise, prinţul din Ithaka, şi până la Pandarus, unchiul Cressidei şi peţitorul conştient al relelor, toată

regiunea sufletească a piesei e străbătută de direcţii principiale ca în această cuvântare. Deci, nu s'ar potrivi acestei piese nici subtilul dat de un critic englez, « comedie a desiluziei »; cunoscând cele câteva clipe de reculegere din tragicomedia Troilus şi Cressida, vom şti, de ce fără voia poetului ironia a înceţoşat obiectivitatea sa obişnuită în mediul acestor jumătăţi de oameni şi supraoameni.

Trivialitatea lui Thersites blasfemând eternul feminin al lumii vechi este însăşi trivialitatea Renaşterii, nu a lui Shakespeare. In această minunată confruntare a două linii toate înălţimile morale ale antichităţii sunt recunoscute şi admirate de Shakespeare, aceleaşi înălţimi morale sunt înjurate pur si simplu de barbarul diform al Renaşterii şi al tuturor timpurilor. Thersites ca o veşnică strâmbătură a omenirii nu admiră şi nu recunoaşte nimic, rânjetul său ponegreşte toate idealurile, descompune structura Olimpică a lumii; incapabil să vadă în afara bălăriilor adunate pe maidanul sufletului său desagregă totul. De ce? Pentrucă neavând nicio cunoştinţă de valoarea eternă a lumii reduce universul la ghemul încâlcit al timpului său şi nimicniciei sale. Pentru el Helena e o târfă », Agamemnon « nu are minte nici cât cleiu în urechi », Menelaus este o « dulce latrină » ş. a. m. d. Raţiunea seacă a lui Thersites colectează toate scurgerile necurate ale materiei. Cei doi termeni externi, Ulise de o parte şi Thersites de cealată parte, dau balanţa creaţiunii divine. Replica lui Ulise este promptă:

« Timpul, seniore, are o traistă la spinare în care
pune cerşitul pentru uitare, uitare care este un

monstru uriaş de ingratitudine. Aceste mărunţişuri sunt faptele bune trecute, devorate îndată ce sunt făcute, uitate de când sunt sfârşite; stăruinţa scumpe seniore, păstrează vie onoarea. Să fi făcut, este să fii atârnat învechit pentru modă, ca o armă ruginită într'o bătaie de joc monumentală. Apucă drumul prezent, deoarece onoarea trece pe o uliţă atât de strâmtă, încât doar încă unul mai poate merge la cot cu ea; ţine, deci, poteca. Stimulentul are o mie de copii îndesându-se unul câte unul. Dacă dai drumul, sau te dai la o parte dela calea dreaptă, năvăleşte ca un flux aruncându-se cu toţii şi vei ajunge cel din urmă, sau ca frumosul cal căzut în întâia linie, zăcând acolo ca o bătătorire de trecere pentru mizerabilii din urmă, călcat şi strivit. Aşa că, ceea ce fac ceilalţi în prezent, cu toate că inferioare celor ale tale din trecut, trebue să întreacă pe ale tale; căci Timpul e o gazdă din lumea bună, care strânge cu răceală mâna oaspetelui la plecare şi cu braţele sale deschise, ca şi cum ar vrea să sboare, întâmpină arzător pe noul venit. Cel venit mereu surâde şi cel plecat porneşte suspinând. O! nu lăsa virtutea, să ceară plată pentru lucruri care au fost; căci frumosul, spiritul, naşterea nobilă, vigoarea trupului, meritul în slujbă, iubirea, prietenia, mila, toate sunt supuse Timpului invidios şi calomniator. In familia lumii întregi e o linie comună, căci toţi într'o singură consimţire preţuesc jucăriile nou născute, cu toate că ele sunt făcute şi îmbibate cu lucruri vechi, şi dau

colbului niţel aurit mai multă laudă decât aurului acoperit de colb. Ochiul prezent preţueşte obiectul prezent...

(Troilus şi Cressida, Act. III, Sc. III; 145—180).

Comparând modul de tratare al lui Chaucer cu al lui Shakespeare, două individualităţi de aceeaşi rasă în faţa aceluiaşi subiect, un critic englez socoteşte textul lui Chaucer o descriere istorică, al lui Shakespeare o prezenţă dramatică. Oare sunt suficiente asemenea afirmaţii asupra celei mai interesante lucrări din punctul de vedere al ciocnirilor temperamentale? Comparând pe Chaucer cu Shakespeare noi vom constata, că Chaucer e un talent şi Shakespeare un geniu. Mai mult nu ne interesează. Insă pe noi nu ne interesează să comparăm un talent cu un geniu, ci pe Shakespeare cu Homer. Intr'astfel reiese limpede o semnificaţie folositoare pentru un neam tânăr, cum e cel românesc, care are datoria să aprofundeze geniile trecutului pentru revelaţia geniului său naţional. *Troilus şi Cressida* este în opera shakespeareană reluarea unui motiv antic cu scopul limpede de a dovedi transformarea spiritului uman dela Homer la Renaştere. Transformarea se aseamănă cu partea finală cu cor a *Simfoniei IX* de Beethoven, când tema panteistă se schimbă dintr'un *Andante Maestoso* la registrul grav în *Allegro energico sempre ben marcato* cu cele două melodii juxtapuse: « Lume, tu presimţi pe Creator?».

Ironia din « Troilus şi Cressida » nu este câtuşi de puţin un *imn al bucuriei.* Shakespeare dispune de o lirică prea tragică pentru o bucurie completă. Va trebui

să aşteptăm romantica germană, mai ales muzica simfonică pentru chiuitul finalului *Simfoniei IX*. In schimb spre deosebire de majoritatea criticelor neînţelegătoare a acestei ironii, am încercat s'o lămurim pe o cale, la care suntem nevoiţi să revenim mereu fiind cea mai seducătoare pentru amploarea meditativă a cetitorului. Cât de departe este cinismul lui Thersites de nobilitatea revelatoare a poeziei! Incăpătorul suflet al unei lumi simbolice îl înglobează ca pe un termen al raţionalismului degenerat. Şi devenirea fără sfârşit scoate la iveală toate tipurile umane; omul le cercetează în toate variantele. Până când? Care este soluţia cea mai eficace? Unde este mijlocul armonizării formelor neasemănate, neasimilabile? Trebue să coborîm mai în adâncuri, în straturi solid carbonizate unde zac învăţăminte; turba de până acum ajută la identificarea în secţiune.

BINE-I TOT CE SFÂRŞEŞTE BINE

Suferinţa cuprinde toată comedia, dar sfârşitul rămâne fericit. Dragostea pentru suferinţa omului se măreşte. Dela Rosalind şi Viola până la *Helena* durerea femeii, dragostea ei, încercările vieţii din cauza iubirii sunt din ce în ce mai multe, mai cotropitoare. O nuvelă de Boccaccio, *Giglietta di Nerbona*, a fost tradusă în *Palace of Pleasure* (1566) a lui *William Painter*. Intâmplarea Helenei din *Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine* este luată în totul din *Decameron*, unde nuvela, povestită simplu, se găseşte fără amănuntele din comedia lui Shakespeare. Pentru a observa modul în care Shakespeare prelucra

un subiect, să povestim nuvela lui Boccaccio (Decameron, III, 9).

Fata unui medic vestit din Franţa a fost crescută în palatul Contelui de Roussilon şi s'a îndrăgostit de tânărul Bertrand, unicul fiu al contelui. După moartea bătrânului Conte, Bertrand a fost chemat în slujbă lângă Rege la Paris şi Giglietta rămânând singură jură să nu se mărite decât cu Bertrand. Aflând că Regele e bolnav şi nu se găseşte niciun leac, cum tatăl ei îi lăsase leacuri tainice, Giglietta pleacă la Paris şi îl vindecă pe Rege, obţinând favoarea de a se mărita cu cine ar voi ea. Bine înţeles Giglietta îl alege pe Bertrand. Regele poruncind această căsătorie, Bertrand se însoară împotriva inimii sale şi a rangului său. Indată după căsătorie Bertrand pleacă în Italia şi se angajează în războiul florentin împotriva Sienei, înştiinţând-o pe Giglietta că este hotărît să nu se socotească bărbatul ei, până când ea nu va fi în posesia inelului său şi va avea un copil cu el. Imposibilitatea cererii lui Bertrand se cerea înlăturată şi astfel o vedem pe minunata Giglietta plecând în pelerinaj la Florenţa, locuind la o văduvă, dela care află, că Bertrand e îndrăgostit de o fată cinstită şi săracă. Indrăsneaţa noastră eroină va convinge pe mama acelei fete, şi promiţând o recompensă va trimite vorbă lui Bertrand, că fata cedează stăruinţelor în schimbul inelului. Uşuratecul îndrăgostit trimite inelul şi Giglietta se substitue fetei, până când ambele dorinţi ale soţului sunt îndeplinite. Intre timp Bertrand se întoarce la Roussillon şi nu-şi găseşte soţia. Insă după ce Giglietta naşte doi gemeni frumoşi, se va întoarce în patrie, şi în

mijlocul unui mare ospăţ îi va dărui inelul şi îi va arăta copii aruncându-se în genunchi şi cerând iertare. Bertrand o va ierta şi o va recunoaşte de soţie.

In *Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine* Giglietta lui Boccaccio devine Helena. In simplitatea de *fapte* din Boccaccio, dramaturgul introduce nuanţe psihologice, cum introducând zeci de colori un pictor luminează interiorul unui spaţiu conturat cu cărbune. Personajul se apropie de spectator, prin aceste aspecte aşezate cu socoteală, pentru a se verifica *principiul dramatic al regăsirii spectatorului în actor.* Cu acest ajutor al coloraturii *un fapt* se schimbă dintr'o simplă linie într'un spaţiu ocupat de un corp oarecare. La Boccaccio o clipă este un fapt, la Shakespeare clipa, în afară de fapt, creşte în volum. De pildă, o despărţire nu este numai o frază narativă, pentrucă aşa cere genul dramatic, ci pentrucă paleta autorului este bogată; dovadă poate fi un *monolog* al Helenei.

Sunt pierdută; nu mai este de trăit, deloc,
dacă Bertram e departe. Ar fi tot aşa,
cum m'aş îndrăgosti de o nestrămutată strălucitoare stea
şi m'aş gândi să mă mărit cu ea, atât de deasupra mi-este el.
In raza-i strălucitoare şi lăturalnică lumină
va să fiu mulţumită, nu în sfera lui.
Ambiţiunea în iubirea mea se chinueşte singură.
Căprioara ce ar vrea să fie îndrăgită de leu
trebue să moară pentru iubire. Mi-era bine, cu

toate că dureros,
să-l văd în fiecare oră, să stau şi să desenez
sprâncenele sale arcuite, ochiul său vânătoresc,
buclele părului său, pe tabla inimii mele, inimă
îndemânatecă
în fiecare linie şi capriciu al înfăţişării sale dulci.
Dar acum e dus, şi închinarea mea idolatră
va sfinţi relicvele sale. Cine vine aici?
Unul care pleacă cu el; mi-e drag pentru acest lucru,
şi cu toate că îl cunosc ca pe un mincinos învederat,
îl ştiu în mare parte nebun, şi laş neîntrecut,
toate aceste păcate ştiute îi stau atât de bine
încât găsesc azil, pe când virtutea cu rămăşiţe de oţel
priveşte pală în vântul îngheţat; tot aşa, adeseori noi
vedem
înţelepciunea îngheţată slujind nebunia nefolositoare.

(Intră Parolles)

Parolles: Mărire Vouă, frumoasă regină!

Helena: Şi vouă, suverane!

Parolles: Nu.

Helena: Şi eu nu.

Parolles: Eraţi în meditaţia fecioriei?

Helena: Da. Aveţi oarecare aparenţă de războinic; daţi-mi voie să vă pun o întrebare. Bărbatul e inimicul fecioriei; cum ne-am putea baricada împotriva lui?

Parolles: Indepărtează-l.

Helena: Dar el asediază; şi fecioria noastră, cu toate că vitează în apărare, este totuşi slabă. Instrueşte-ne pentru vreo linie de rezistenţă ca în războiu.

Parolles: Nu există: bărbatul, în asediu în faţa voastră vă va mina şi vă va face să săriţi în aer.

Helena: Ferită fie fecioria noastră de cei cari minează şi de explodatori! Nu există şi o artă militară prin care fecioarele să poată mina bărbaţii?

Parolles: Fecioria fiind explodată, bărbatul e lesne de explodat; însurat e din nou explorat şi cu breşa făcută de voi înşevă, vă liberaţi cetatea. Nu este un punct de vedere politic în republica naturii să păstrezi fecioria. Pierderea fecioriei este înmulţire raţională, şi nicio fecioară nu a fost vreodată născută, până când nu a fost mai întâi pierdută o feciorie. Aţi fost făcută dintr'o materie, din care se fac fecioarele. Fecioria fiind odată pierdută, poate fi de zece ori regăsită, fiind păstrată mereu, este mereu pierdută; e o tovarăşe rece, afară cu ea!

(Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine. Act. I, Sc. I; 96—147).

Versul alb din monolog se transformă în proză, un sentiment dureros într'un joc de cuvinte. Comedia în *Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine* utilizează vorba comică, mai mult decât fapta comică. Peregrinările dragostei atât de simpatice a Helenei, una din cele mai inteligente femei din Shakespeare, sunt vădit favorizate de dramaturg. Toate sunt construite pentru a face cât mai simpatică fiinţa ei. *Regele Franţei* este îndatorat peste măsură, Mama lui Bertram, *Contesa de Roussillon* o iubeşte ca pe o fată a ei pe Helena, şi tot pentru Helena e făcut puţin nătâng şi neserios *Bertram*. Preferinţa poetului pentru

un personaj încurcă socotelile dramaturgului. Helena este avantajată, însă acțiunea lâncezește.

Caracterul Helenei ni se propune ca o stăruitoare iubire, virtute, suferință, constanță feminină. Incercarea lui Shakespeare de a ridica personajul la o binemeritată altitudine umbrind toate femeile operei sale de până acum dă greș. Greșala este în menajamentele aduse în întâmplările piesei. Helena este un personaj alcătuit cu toate darurile unei eroine mari și deci nu trebue menajată. Acțiunea în jurul ei ar fi trebuit să fie cât mai ingrată și contrastantă cu voința ei, astfel eroina ar fi avut prilejul să-și arate darurile, cu care autorul o înzestrează dela început. Slăbiciunea evenimentelor prea ușor înduplecate în favoarea ei și slăbiciunea ușuratecă a autorului pentru frumusețea spirituală a Helenei ratează nu numai un personaj, dar comedia întreagă. Această Helenă se va întregi abia la sfârșitul carierei lui Shakespeare. Să recunoaștem, că nici subiectul nu permite o altă desfășurare, subiectul constrânge personajele prea mult la arbitrar. Cele șase femei ale comediei (Helena, Contesa, *Văduva din Florența*, *Diana*, *Violeta* și *Mariana*) sunt aliniate în același scop; scopul se realizează, însă nu are decât o semnificație individuală. Deci toată simpatia, cu care o parte din personaje este înzestrată, nu ne câștigă.

Un alt grup îl formează bărbații din jurul lui Bertram. *Bufonul* dela Roussillon vrea să se însoare pentrucă e cu totul lipsit de prieteni și nădăjduiește să-i capete prin soția sa ; *Lafeu*, un nobil dela Curtea Franței, discută fără să ne convingă și manierele sale nu sunt

conforme cu psihologia voită de autor; *Parolles* e cu îndrăsneală suficient zugrăvit.

Dela apariţia sa din actul întâiu Parolles se caracterizează prin dexteritatea sa verbală. Vorbăria lui Parolles este o dexteritate, nu o virtuozitate. Acest Falstaff scăzut, nesuştinut, însoţitor al unui Prinţ Hal simplist, până la sfârşitul piesei scade întreaga forţă iniţială a apariţiei sale.

Bertram e un manechin neinteresant. Micile schimbări pe care le aduce Shakespeare nuvelei lui Boccaccio ar fi fost în favoarea personajului, dacă autorul n'ar fi considerat-o cu părtinire pe Helena. Lipsa de generazitate a eroului, firea aventuroasă fără să se afle vreodată în aventură, chiar dragostea superficială pentru Diana, nimic nu salvează mediocritatea purtării sale.

Regele însuşi trădează o oboseală a scriitorului pentru toţi aceşti regi, duci, conţi, nobili, francezi, italieni, ilirieni. E de mirare, cum în mintea poetului găsea loc un rege bătrânel cu melancolii oftând după tinerele fete din Italia, sau făcând dreptate unui menaj, când umbrele regilor marilor tragedii aşteptau să intre în scenă.

Cele mai frumoase momente sunt tot ale Helenei; îl regăsim pe poet în expansiunea sinceră a sentimentelor mereu fragede, cu toate că vor fi din ce în ce mai rare.

Contesa: Il iubeşti pe fiul meu?
Helena: Iertare, nobilă doamnă!
Contesa: Iubeşti pe fiul meu?
Helena: Dumneavoastră îl iubiţi, doamnă?
Contesa: Nu ocoli; iubirea mea pentru el e dintr'o inimă pe care toată lumea o cunoaşte; vino, vino,

deschide-mi starea inimii tale, căci pasiunea ta te învinovăţeşte prea mult.

Helena: Atunci, mărturisesc aici în genunchiu, în faţa cerului înalt şi a voastră că mai mult decât Dumneavoastră şi doar mai puţin decât înaltul cer iubesc pe fiul vostru. Părinţii mei erau săraci, dar cinstiţi; aşa e şi dragostea mea. Nu fiţi ofensată, pentrucă nu va fi stânjenit, pentru faptul că e iubit de mine. Nu-l voiu urmări prin vreun semn de stăruinţă prezumţioasă. Nici n'aş vrea să-l capăt, până când nu l-aş merita, căci nu ştiu nicicând, ce poate fi acest merit. Ştiu iubesc în zadar, luptă împotriva speranţei. Totuşi în această captivă şi alunecătoare sită tăcută revărs apele iubirii mele şi nu le mai regăsesc în tăcere. Astfel asemenea indianului, religios în eroarea mea, ador soarele, care priveşte pe credincios, dar nu ştie nimic despre el. Prea scumpa mea Doamnă, nu lăsa mânia să se întâlnească cu iubirea mea, pentrucă iubim pe acelaşi; dar dacă însevă, prea onorata bătrâneţe, dovedind o tinereţe virtuoasă, aţi fost cuprinsă vreodată de o atât de adevărata flacără, dorinţi curate şi iubire scumpă, a voastră Diana fiind totdeodată şi Iubirea, O! atunci, aibi milă de aceea, a cărei stare nu poate alege, ci împrumută şi dă, unde e sigură că pierde; ea nu caută să afle, ce dorul caută, dar ca o taină, trăieşte dulce, până ce moare.

(Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine: Act. I, Sc. III; 194—225).

Oboseala funcţiunilor comice este o pregătire în adâncuri pentru drumul marilor posedaţi. In *Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine* seriozitatea unei naturi delicate vrea să sfârşească bine şi să socotească bine, tot ce de fapt a fost rău. Optimismul lui Shakespeare are prea mare însemnătate, pentru a merita să fie subliniat. Cât se va părea de curioasă afirmaţia unui optimism ca o ultimă consecinţă a tragicului şi, totuşi raţiunea îl caută şi îl găseşte în suferinţele cele mai cumplite... Nu ne referim la prezenta comedie, ci la despărţirea de drumuri care a şi început.

Bine-i Tot Ce Sfârşeşte Bine a apărut în textul primei ediţii Shakespeare, în Folio 1623.

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ

Ce bine venită este ascultarea călugărească a Ducelui Vincentio în comedia crudelor realităţi din *Măsură pentru Măsură*! In prezentarea rece a oamenilor acestei comedii am avut de repetate ori impresia vagă a unei aversiuni pentru societate sau pentru comunul muritor, aversiune aproape de indiferenţă.

La 26 Decemvrie 1604 e menţionată o reprezentaţie la Curtea lui James. Cele câteva aluzii din text plasează comedia în jurul acestei date. *Măsură pentru Măsură* apare în ediţia Folio 1623. Sursa principală a comediei este o piesă mai veche mediocră şi foarte lungă a lui George Whetstone (1544?—1587?) *Promos şi Cassandra* (1578). Shakespeare face din ea o lucrare de seamă de o neobişnuită vigoare realistă. Sursa de inspiraţie a lu-

crării lui Whetstone e culegerea de povestiri din 1565 a lui Giraldi Cintio intitulată *Ecatommiti*.

Ducele Vincentio al Vienei lasă în locul său pe *Angelo* un nobil cu bună reputaţie şi se retrage pentru un timp într'o mânăstire la ţară fără ştirea nimănui. Toată lumea îl crede plecat într'o călătorie în Polonia. Angelo va împărţi supuşilor dreptatea aplicând fără părtinire legile ţării. *Claudio*, un tânăr este găsit vinovat în faţa legilor, pentrucă iubind-o pe *Juliet* fără să fi făcut formele legale ale căsătoriei, are un copil cu ea. Claudio e depus la închisoare; pedeapsa e moartea. Prietenul său *Lucio* se va duce la o mânăstire, unde se află sora lui Claudio *Isabella*, călugăriţă naivă şi frumoasă, şi împreună vor stărui pe lângă Angelo pentru iertarea lui Claudio. Angelo va cere timp să se gândească. Isabella prin ruga caldă şi virtuoasă l-a turburat pe acest judecător neînduplecat în credinţa sa onestă de apărător al legilor. Dar legile nu sunt făcute pentru a fi aplicate în neştire şi fără înţelepciune. Ducele Vincentio nu s'a retras în zadar la mânăstire; după o mică reculegere a început să-şi cerceteze ţara, ca să vadă cum sunt aplicate legile. Astfel în haine de preot va ajunge la închisoarea în care se află Claudio. Aici îl pregăteşte pentru o moarte împăcată pe Claudio.

« Fii în totul pregătit de moarte; moartea sau vieaţa îţi va fi atunci mai dulce. Vorbeşte într'astfel cu vieaţa: dacă te pierd, pierd un lucru preţuit de nimeni afară de nebuni. Tu eşti o suflare supusă tuturor schimbărilor văzduhului, prăpădind ceas de ceas această locuinţă în care te păstrezi. Simplu,

eşti jucăria morţii. Pentru ea tu munceşti prin sborul tău ferit şi tot către ea alergi liniştit. Tu nu eşti nobil; căci toate îndemânările pe cari le posezi sunt hrănite de josnicie. Tu n'ai în niciun fel curaj; ţi-e teamă de furca moale şi delicată a unui sărman vierme. Cea mai bună odihnă a ta e somnul şi îl cauţi adesea; totuşi greoiu te temi de moarte, care nu este mai mult. Tu nu eşti tu însuţi, tu exişti prin mai mult de o mie de grăunţe crescute din ţărână. Fericit nu eşti: pentru ceea ce nu ai, paşnic te lupţi să-l capeţi, şi ceea ce ai, îl uiţi. Nu eşti constant şi complexitatea ta variază după straniile efecte ale lunii. De eşti bogat, eşti sărac. Asemenea asinului a cărui spinare se îndoieşte sub drugi, tu înduri bogăţiile grele doar o zi, şi moartea te descarcă. Nu ai niciun prieten; rodul rărunchilor tăi proprii, care te numeşte tată, căldura întrupată a rărunchilor tăi, blestemă guta, scleroza şi junghiul la oase că nu te sfârşesc repede. N'ai nici tinereţe, nici bătrâneţe, ci, aşa cum e posibil, un somn după masă visând despre amândouă vârstele. In sfârşit fericita ta tinereţe îmbătrâneşte şi trebue să cerşească mile de paralitic bătrân; şi când eşti bătrân şi bogat, nu mai ai ardoarea, sufletul, mădularul, nici frumuseţea pentru a face avuţiile plăcute. Şi încă ce mai rămâne, să poarte numele de vieaţă? Incă zac în această vieaţă ascunse o mie de clipe moarte; şi ne temem de moartea ce pune tuturor acestor bunuri un sfârşit ».
(Măsură Pentru Măsură: Act. III, Sc. I; 5—41).

In această închisoare vine Isabella. Ea povesteşte fratelui ei, cum Angelo nu a putut fi înduplecat să-l ierte pe Claudio şi cum susţinând că o iubeşte, îi va îndeplini cererea în schimbul fecioriei ei. Scârba şi revolta, pentru felul în care legea este aplicată, îl vor hotărî pe Duce să-l demasce pe Angelo şi să facă dreptate Isabellei şi lui Claudio. In acest scop şi pentru a complica acţiunea comediei, Ducele propune Isabellei să se ducă la Angelo şi să consimtă în totul. El, — ştiind că Angelo a rupt căsătoria cu *Mariana* în urma unui naufragiu al fratelui Marianei, pentrucă Mariana şi-a pierdut zestrea, — o convinge pe Isabella să-l păcălească pe Angelo, în felul următor: Mariana se va substitui Isabellei la întâlnirea fixată de Angelo.

Intre timp ni se arată scene de mizerie morală. O colecţie de tipuri dela periferia umanităţii stau ca un fundal adecvat intrigii naive expuse până acum. Aceşti decăzuţi cu limba încărcată în contrast cu conştiinţa clară a Ducelui sunt comici, însă felul comicului deschide un orizont nelimitat disperatelor vieţi incapabile vreunei îmbunări, desăvârşiri, mântuiri. Murmurul deşuchiat al gâlcevii ajunsă la judecată este îngrijorător. Orizontul acestei lumi e un cerc vicios al materiei. Cum se poate opri pe loc mişcarea inconştientă? *Pompey*, băiat de serviciu într'o tavernă a *Doamnei Exagerat*, *Spumă* şi *Cot* au venit la judecată.

Pompey: ...Cum zic, Doamna Cot asta, fiind, cum zic, însărcinată, şi fiind cu burta mare, şi poftind, cum ziceam, prune şi având doar două în farfurie, cum

ziceam, patronul Spumă aici de faţă, bărbatul ăsta adevărat, mâncând restul, cum ziceam, şi, cum ziceam, plătind pentru asta foarte cinstit; pentrucă, cum ştiţi, patroane Spumă, nu puteam să vă dau înapoi trei bani.

Spumă: Nu, cu-adevărat.

Pompey: Foarte bine; atunci 'mneavoastră, dacă 'mneavoastră vă amintiţi, spărgeaţi sâmburii dela aşa numitele prune...

Spumă: Da, aşa cred, cu-adevărat.

Pompey: Aşa dar, foarte bine; atunci eu zicând, dacă 'mneavoastră vă amintiţi, că anume unul şi un altul ar fi de nevindecaţi de lucrul pe care îl ştiţi, afară dacă ţin un foarte lung regim, cum v'am spus...

Spumă: Toate astea sunt adevărate.

Pompey: Aşa dar, atunci foarte bine...

Escalus: Vino la chestiune, prostănac plicticos ce eşti! Ce i s'a făcut nevestei lui Cot, ceea ce e pricina plângerii? Adu-mă la ce i s'a făcut ei.

Pompey: Prea cinstitul domn, nu poate veni încă la asta.

Escalus: Nu, domnule, nici eu n'am crezut asta.

Pompey: Domnule, da o să ajungeţi la asta, cu prea cinstita 'mneavoastră voie. Şi, vă implor, aveţi în vedere pe patronul Spumă aici de faţă, domnule; un om de patru poli de lire pe an, al cărui tată a murit în ziua de « Toţi Sfinţii ». N'a fost la « Toţi Sfinţii », patroane Spumă?

Spumă: In ajun de « Toţi Sfinţii ».

Pompey: Aşa-i, foarte bine; cred că astea sunt adevăruri. El, domnule, stând, cum zic, pe un scăunel, domnule; era la «Ciorchinele De Strugure» unde vă plăcea să vă aşezaţi, nu-i adevărat?

Spumă: Imi place pentrucă e o odaie deschisă şi bună pentru iarnă.

(Măsură Pentru Măsură: Act. II, Sc. I; 104—141).

Toată pricina acestor oameni, cum zic ei şi cum se vede, nu are niciun sens. Cât sens are însă aducerea lor în acţiunea comediei! Măsura gândurilor lui Pompey sau Spumă este consecinţa haosului mascat din sufletul lui Angelo.

Pompey: Cu adevărat, domnule, sunt un sărman cetăţean, care vrea să trăiască.

Escalus: Cum vrei să trăieşti, Pompey? fiind un proxenet? Ce gândeşti tu despre meseria asta Pompey? e o meserie legiferată?

Pompey: Dacă legea îi dă voie, domnule.

Escalus: Dar legea nu-i dă voie, Pompey; nici nu i se va da voie în Viena.

Pompey: Crede Inălţimea Voastră că poate ridica bărbăţia şi scopi toată tinerimea oraşului?

Escalus: Nu, Pompey.

Pompey: Cu adevărat, domnule, în umila mea părere, ei au să facă totuşi. Dacă Inălţimea Voastră, va pune ordine printre femeile pierdute şi sclavi, nu veţi mai avea de-aface cu proxeneţi.

Escauls: Pentru început sunt frumoase ordine, îţi pot spune: decapitarea şi spânzurătoarea.

(Măsură Pentru Măsură: Act. II, Sc. I; 240—256).

Henry Wriothesley, Conte Southampton
protectorul lui Shakespeare

Legea și omul autorităților instituite de justiție nu au eficacitate într'o societate imorală. Stările zugrăvite de Shakespeare au măsura moralului omului, dela care emană justiția. Deci, acest om trebue să fie Ducele și nu trebue să fie Angelo. Acest monarh în straie preoțești îi va spune lui Pompey: « Răul făcut din pricina ta este deci întreținerea vieții tale. Gândește-te ce însemnează să-ți umpli toată burta sau să-ți încarci spatele cu astfel de rușinoase vicii ». Intâmplările comediei vor demonstra cu ușurință hazlie mascarada existenței, când oamenii sunt cu sau fără pravile și fără duhul unui adevărat domn.

Ducele: Acela care vrea să poarte paloșul cerului
Să fie și sfânt și crunt;
să se cunoască el însuși ca o pildă,
să se înalțe în har, să pășească în curăție,
pedepsind pe ceilalți mai mult sau mai puțin,
cântărind doar după păcatele sale proprii.
(Măsură Pentru Măsură: Ac. III, Sc. II; 283—288).

Mariana este găsită la o fermă în apropiere și acceptând să fie unealta vicleniei în slujba adevărului va merge la Angelo în locul Isabellei. Ipocritul înlocuitor al Domnului nu se va mulțumi cu promisiunea și nici cu gândul dăruirii totale a Isabellei și va porunci totuși executarea lui Claudio.

Ducele află și această mârșăvie a lui Angelo; el va ordona fără știrea lui Angelo uciderea unui deținut ticălos numit Barnardine în locul lui Claudio și își va

anunţa reîntoarcerea în ţară. Intâmplările sunt în aşa fel întocmite, că s'ar putea lesne să fie ucis cel nevinovat. Bine înţeles Angelo nu va şti nici după noaptea petrecută cu Mariana, că a fost înşelat. Remuşcările sale sunt atât de puţine, încât abia îngăimează o neînsemnată, dar hotărîtoare reflexie: « Vai! când odată ne-am pierdut harul, nimic nu mai merge drept: de am vrea, de n'am vrea ».

In sfârşit Ducele se întoarce în Viena din presupusa călătorie. In faţa poporului mulţumirile Ducelui sunt aşa cum ar fi trebuit să fie adresate unui demn înlocuitor; însă, Isabella se desprinde din mulţimea adunată în piaţa publică aproape de porţile oraşului şi îl acuză pe Angelo pentru toate infamiile săvârşite. Ea spune: « ...adevărul este adevăr la capătul socotelilor ». Şi cu putere îl roagă pe Duce să scoată la lumină adevărul printr'o judecată dreaptă, căci ipocrizia a luat înfăţişarea adevărului. Angelo neagă, pretextând că Isabella a înnebunit din cauza uciderii fratelui ei. Procesul va fi condus cu abilitate de Duce şi toate piesele în contra lui Angelo sunt date în vileag. Şi — după spusa Marianei — cum este adevărat, că lumina vine din cer şi vorbele din suflare, că duhul este întru adevăr şi adevărul întru virtute, tot astfel şi infamul tăgăduitor până în ultima clipă se va umili recunoscând inteligenţa divină, a celui ce e dăruit să lumineze şi să facă dreptate.

Pentru că toate se vor sfârşi cu bine, nici chiar Barnardine nu va fi ucis. Iertarea are la îndemână multe argumente şi pentru fiecare caz câte una. Lucio, un

prieten uşuratec al lui Claudio, va fi ultimul iertat pentru vina de a fi calomniat un domnitor. Comedia se va termina cu cuvintele de împăcare împărţite tuturor şi tot Ducele va spune: «Aşa, să ne ducem la palat; acolo noi vrem să revelăm ce încă mai rămâne să ştiţi, aceea ce voi toţi trebue *să cunoaşteţi*».

Cu verbul *a cunoaşte* încheie poetul o emisferă din agonia eroului.

OTHELLO

In anul 1604 Shakespeare a împlinit patruzeci de ani de existenţă. Cunoştinţa vieţii şi abilităţile versului său alb sunt apogee. Lupta eroului său a atins tangenţial simbolul adeseori şi s'a învolburat în atâtea alegorii. Un adagio pregătitor de furtună a fost *Hamlet; Othello* începe muncile infernale ale Sisyfilor vremilor noastre. O cădere sgomotoasă între arămurile tragediei, în besna labirintului existenţei, îndepărtează toate alegoriile şi lasă traiectoriei simbolice toată libertatea. Personajele dramelor nu mai sunt oameni, ci simboluri.

Astfel este *Othello Sau Maurul Din Veneţia* întâia muncă a iadului shakespearean. Se ştie că piesa a fost reprezentată la Curte în ziua de 1 Noemvrie 1604. Intâiul Quarto apare la 1622 cu titlul: *Tragedia lui Othello, Maurul din Veneţia. Cum a fost în diferite rânduri jucată la Globe, şi la Black Friers, de Servitorii Majestăţii Sale. Scrisă de William Shakespeare.* A doua tipăritură e în Folio 1623; apoi al doilea Quarto la 1630 şi al treilea Quarto la 1655.

Origina subiectului este *Ecatommiti* (1565) a lui Giraldi Cintio. Numele Othello nu se poate identifica nicăiri; Iago e o formă italienească a numelui Iacob.

Othello nu este tragedia *geloziei*, cum de obiceiu se spune, ci tragedia obiectului peste care s'a proiectat gândul rău. Gelozia lui Othello pentru soţia sa este o consecinţă studiată în planul al doilea. Factorul principal în acţiune este *Iago*, cel dela care emană răul; *Othello* şi *Desdemona* sunt victimele omeneşti.

Simplitatea acţiunii, simplitatea personajelor, concisiunea expresiei, reacţiunile psihice şi fizice cu sgârcenie produse, şi mai ales ascendenţa în gând fulgerătoare pentru spectator sunt câteva din calităţile nouei îndrumări a scrisului shakespearean. Subiectul are acum o structură geometrică. Fiica senatorului Veneţian *Brabantio*, împotriva voinţii şi sentimentelor părintelui, se va mărita cu generalul maur, nobilul *Othello*, în serviciul Statului veneţian. *Iago* râvneşte locul de locotenent lângă Othello, locul lui *Cassio*; el va porni o serie de uneltiri mârşave pentru a-l îndepărta pe Cassio, între care cea mai importantă este bănuiala amplificată până la eroarea inconştientă a lui Othello, că soţia sa *Desdemona* îl înşeală cu Cassio. Acţiunea întreagă a piesei cuprinde progresul gândului greşit, care-l cuprinde pe Othello şi îl sileşte să o ucidă pe nevinovata Desdemona.

Intre nuvela lui Cintio şi tragedia lui Shakespeare nu este nicio deosebire de acţiune, afară de sfârşit; însă amănuntele psihologice sunt atât de meşteşugit construite de Shakespeare, încât acţiunea devine o urmărire diabolică între necunoscute până la nimicirea armoniei

omului: armonie, singura raţiune de existenţă a făpturilor omeneşti. Funesta pornire a magnetismului animalic a lui Iago se insinuează în tot mediul şi dinamitează naiva înfăţişare a tuturor semenilor. De unde vine puterea lui Iago? Shakespeare încearcă o limpezire a caracterului răutăţii lui Iago. Duplicităţile omului ambiţios, invidios, arivist, cinic, necredincios, neprieten, trădător, dispreţuitor şi neiubitor de oameni, nerecunoscător, laş, complet materializat în clocotul inteligenţii sale sunt revelate în clipele jocului dublu din înşirarea întâmplărilor din *Othello*. Lumina unei lumânări aleargă prin toate întortochierile sufletului său negru, în timp ce în faţa noastră sufletele albe ale lui Othello şi Desdemona se înnegresc. In fapt, Othello suferă greşeala, de aceea el este eroul; Desdemonei vieaţa îi va fi o părere, un vis; puritatea ei nu se transformă şi nu acceptă realitatea iluzorie a răului. Situaţia lui Iago e mai mult a unui geniu rău, nu a unui erou. Tehnica antică cu care e tratat personajul lui Othello a silit critica să considere tragedia drept cea mai bună; aceste preferinţe, sentimentale de multe ori, uită să caute originalitatea formei şi fondului shakespearean în evoluţie chiar la *Othello*. Măcinarea spirituală a lui Othello seamănă în tehnică cu destrămarea lui Oedip. La început eroul e glorios, stăpân pe conştiinţa sa şi pe a mediului, îndrăgostit, cu mult deasupra micimilor vieţii şi de astă dată sdruncinarea întregului vine dela un individ, nu dela un principiu. Individul acesta — faptul dovedeşte noua formă tragică a lumii moderne — poate fi socotit un simplu individ cu ghemul său de gânduri şi sentimente, însă prin abstractizarea

contrastelor existenţiale îşi amplifică dominaţiunea prin manipulările erorilor voite. Natura este într'astfel o clipă subjugată omului; credinţa în subjugarea naturii prin erori, va fi demonstrată ca fiind cea mai eronată dintre acţiunile omului; Iago ajunge în această câtime simbol.

Cum lucrează Iago? La începutul acţiunii Desdemona fuge dela părinţi la Othello. Iago în aparenţă aducând servicii lui Othello încearcă intimidarea eroului. Un act meschin şi neînsemnat îl va zugrăvi mai bine.

Othello: ...să ştii, Iago,
de n'aş fi iubit-o pe drăguţa Desdemona,
n'aş fi voit starea mea liberă necasnică
s'o încercuiesc şi s'o limitez
nici pentru comoara mării. Dar, priveşte! Ce lumini
Vin colo?
Iago: Este părintele furios şi prietenii săi;
ar fi mai bine să vă retrageţi.
Othello: Eu nu! Eu pot fi găsit;
însuşirile mele, situaţia mea, şi sufletul meu
nesdruncinat
trebue să mă arate drept. Ei sunt?
Iago: Pe Ianus, gândesc că nu.
(Othello: Act. I, Sc. II; 24—33).

Ar trece neobservat acest sondaj al lui Iago, una din primele intenţiuni ofensive sub masca prieteniei bine sfătuitoare: «ar fi mai bine să vă retrageţi». Dintr'un sfat dat lui *Roderigo,* anexa lui Iago, aflăm calitatea omului.

Iago: Virtutea! o smochină! de noi înşine depinde să fim într'un fel sau într'altul. Trupul nostru este grădina noastră, în care voinţele noastre sunt grădinarii; astfel dacă vrem să plantăm urzici sau să însămânţăm salată, isop sau mintă, să cultivăm un soiu de ierburi sau să ne complicăm cu mai multe, de o vom avea stearpă din lenea noastră sau îmbelşugată prin îndemânarea noastră, puterea şi stăpânirea îndrituită a acesteia zace în voinţele noastre. Dacă balanţa vieţilor noastre nu ar avea greutatea raţiunii să atârne mai grea decât cea a sentimentului, sângele şi josnicia firilor noastre ne-ar duce la concluziile cele mai absurde, dar noi avem judecata să potolim pornirile noastre furioase, îndemnurile carnale, poftele nestăpânite; de aceea, ceeace numeşti iubire, eu o iau drept brusture sau mugure.

(Othello: Act. I, Sc. III; 323—337).

Şi mai departe găsim secătuirea completă a lui Iago în monologul dela sfârşitul actului întâiu. El îl urăşte pe maurul fericit şi vrea «să jumulească voinţa într'o îndoită smulgere».

Maurul este o fire liberă şi deschisă,
care îi crede pe oameni cinstiţi, de cum i se par astfel;
el va fi lesne purtat de nas
ca măgarii.
Il am; e conceput; iadul şi noaptea

trebue să aducă naşterea monstruoasă la lumina lumii.

(Othello: Act. I, Sc. III; 405—410).

Othello e trimis într'o misiune militară. Desdemona e încredinţată «cinstitului Iago»; în absenţa maurului Iago va stârni sensualitatea Desdemonei. Socotit în toate acţiunile sale, încercarea lui Iago asupra Desdemonei nu va fi eficace. Subtilitatea intenţiunii lui Iago abia se întrevede în atmosfera replicelor din scena Desdemona—*Emilia* — Iago — Cassio — Roderigo, din actul al doilea. Frivolitatea lui Iago către soţia sa Emilia şi elogiul făcut Desdemonei sunt toate laţuri întinse, pentru prinderea celui care vrea să cadă. «Viclenia nu-şi arată toată faţa, până când nu-i îndeplinită». O iubeşte şi Iago pe Desdemona? Probabil în sensualitatea obişnuită a constituţiei sale trupeşti. Este răzbunare gândul său otrăvit de gelozie, este adevărat chinul său bănuitor, că Emilia l-a înşelat vreodată cu maurul? Justificările în această direcţie, pentru a ne convinge prin sentimentul răzbunării, nu-l susţin pe Iago în acţiunea sa. Gândul său s'a implântat în fiara inteligenţii sale şi trupul său nu are linişte. Luciditatea gândului se materializează cu iuţeală de săgeată în tot mediul. Toate personajele simt prezenţa răului; gândul obişnuit să fie bun, nu poate descurca enigmele inteligenţii răuvoitoare. Stupefacţia, uimirea, durerea, chinul, exasperarea, furia, omorul, nebunia şi completa dezagregare a unui erou vor porni toate într'o clipă.

Iago: Nobilul meu stăpân...
Othello: Ce vrei să spui, Iago?
Iago: Când îi făceaţi curte Doamnei, Michael Cassio cunoştea dragostea voastră?
Othello: Dela început şi până la sfârşit; de ce mă întrebi?
Iago: Doar pentru mulţumirea gândului meu; pentru nimic altceva.
Othello: Cum a gândului tău, Iago?
Iago: Gândeam că nu se cunoştea cu dânsa.
Othello: O! da! ne-a pus în legătură deseori.
Iago: Intr'adevăr!
Othello: Intr'adevăr! da, într'adevăr; întrevezi ceva în asta? Nu e el cinstit?
Iago: Cinstit, stăpâne?
Othello: Cinstit, da, cinstit.
Iago: Stăpâne, pentru cât îl cunosc.
Othello: La ce te gândeşti?
Iago: Să mă gândesc, stăpâne?
Othello: Să mă gândesc, stăpâne! Pe cer, el mă îngână ca şi cum ar fi vreun monstru în gândul său, prea hidos pentru a fi văzut.
(Othello: Act. III, Sc. III; 93—108).

Infamia lui Iago are multiple tăişuri. Faptul de a dovedi un adulter printr'o batistă pierdută şi regăsită la alt personaj, faptul de a înlănţui evenimentele după voinţa acestui intrigant sunt mai puţin însemnate, decât evenimentul cel mai important petrecut înlăuntrul pernajului Iago: pierderea completă a sensibilităţii individului. Iago ajunge o raţiune seacă. Nici epilepsia pro-

vocată lui Othello nu-l va impresiona. Strigătul său rece nu este o bucurie la vederea convulsiunilor lui Othello, ci constatarea unor operaţiuni cu rezultate prevăzute: « Lucrează, otravă a mea, lucrează! ». Orgoliul maurului şi naivitatea sunt admirabile stări de exploatare pentru Iago. Ambiţiunea de a ajunge în locul lui Cassio dispare în încurcăturile provocate de gândurile rele. De acum înainte maşina infernală merge singură. Orice gând aruncat în câmpul naivităţii şi orgoliului prinde rădăcini. Dialogul între Iago şi Othello ajunge o hipnoză: « Vreţi să vă gândiţi într'əstfel? » şi celălalt răspunde: « Să mă gândesc într'astfel, Iago! ». Cu cât Othello îşi va răscoli sentimentele până la totala lor răzvrătire, cu atât Iago îşi va usca toate fibrele sentimentelor; Othello e un nebun sentimental, Iago un nebun al judecăţilor.

Desdemona îşi va da seama, că ea este singura fiinţă cu un destin hotărît de Dumnezeu.

Desdemona: E soarta mea nenorocită.

Iago: Să-l blestemi pentru asta! Cum i-a venit închipuirea asta?

Desdemona: Nu ştiu, cerul o ştie.

Emilia: Să fiu spânzurată, dacă vreun ticălos în veci neastâmpărat, vreo stârpitură abilă şi perfidă, vreun rob bestial şi tâlhar, nu a scornit această calomnie ca să-şi găsească un post; să fiu spânzurată, dacă nu-i aşa!

Iago: Puah, nu există vreun astfel de om; e imposibil.

Desdemona: Dacă se află un astfel de om, cerule iartă-l!

(Othello: Act. IV, Sc. II; 128—135).

Personajele secundare anexate celor principale sunt absolute necesităţi în acţiune; sunt de observate economia desfăşurărilor personajelor în această tragedie şi economia dialogului. Cuvântul are o putere nemăsurată în *Othello*. Intre toate lucrările de până acum şi *Othello* găsim o deosebire izbitoare în calităţile dramatice ale cuvântului, adică în stratul voluntar al literaturii lui Shakespeare. Prestigiul cuvântului naşte din uluitoare adecvări gândului şi sensibilităţii impuse de clipa dramatică. Teroarea şi mila teatrului antic se regăsesc în scenele din *Othello;* chiar tragedia greacă ar putea să invidieze grandioasa demonie a acestui dialog:

Othello: Cauza asta e, cauza asta e, sufletul meu; nu mă lăsaţi să v'o spun vouă, voi stele curate! Cauza asta e. Totuşi nu vreau să-i vărs sângele, nici să străpung sânul ei mai alb decât zăpada, mai şlefuit decât alabastrul mormintelor. Totuşi trebue să moară, altfel va trăda mai mulţi bărbaţi. Să stingem lumina, şi apoi să stingem lumina; dacă te sting, tu slujitor înflăcărat, pot din nou să-ţi înviez lumina trecută, chiar de-ar fi să am remuşcări; dar odată stinsă lumina ta, tu cea mai minunată lucrare a neîntrecutei naturi, nu ştiu, unde e facla lui Prometeu să-ţi aprindă din nou lumina. Când am cules trandafirul, nu-i mai pot da din nou vieaţă de creştere, se va ofili totuşi; vreau s'o simt încă în vieaţă pe ramuri. (O sărută). O îmbălsămată suflare, ce aproape că înduplecă dreptatea să-şi frângă paloşul! Incă unul, încă unul.

Fii aşa când vei fi moartă, te voiu ucide şi apoi te voiu iubi. Incă unul, şi cel din urmă. Nicicând sărutul atât de dulce n'a fost atât de funest. Să plâng, însă sunt lacrime de cruzime. Năpasta cerului loveşte pe cine iubeşte. Se trezeşte...

Desdemona: Cine e? Othello?

Othello: Da, Desdemona.

Desdemona: Vrei să vii în pat, stăpâne?

Othello: Te-ai rugat în noaptea asta, Desdemona?

Desdemona: Da, stăpâne.

Othello: Dacă ţi-ai încărcat sufletul cu vreo crimă, pentru care n'ai împăcarea cerului şi a darului, cere iertare repede.

Desdemona: Stăpâne al meu, ce vrei să spui cu asta?

Othello: Bine, fă ce-ţi spun, şi repede; mă voiu preumbla pe aici; nu vreau să ucid un duh nepregătit; nu, păzească-mă cerul! nu vreau să-ţi ucid sufletul.

Desdemona: Vorbeşti de ucidere?

Othello: Da, vorbesc.

Desdemona: Atunci cerul să aibă milă de mine.

Othello: Amin! cu tot sufletul meu.

Desdemona: Dacă vorbeşti aşa, nădăjduiesc că nu mă vei ucide.

Othello: Hum!

Desdemona: Totuşi mi-e teamă de tine; pentrucă eşti năpraznic când îţi roteşti ochii într'astfel. Cauza, pentru care mi-e teamă, n'o cunosc, pentrucă nu-mi cunosc vină; şi totuşi simt, că mi-e teamă.

Othello: Gândeşte-te la păcatele tale.

Desdemona: Sunt iubirile către tine.
Othello: Da, și pentru asta tu mori.
(Othello: Act. V, Sc. II; 1—41)

Sinuciderea lui Othello după uciderea Desdemonei și toate întâmplările catastrofale dela sfârșitul tragediei nu au nevoie de intervenția lui Iago. Rolul său se reduce la câteva replice; răul își urmează singur cursul. Caracteristica disculpare a lui Iago: « I-am spus ce am gândit, nu i-am spus nimic mai mult, decât ce a găsit el însuși drept și adevărat », este o disculpare cu un înțeles mai adânc. Această replică duce la anihilarea răului în afara lui Othello; deci răul nu a fost un anume personaj numit Iago; Iago a fost în Othello ca un glas al răului. Othello a ascultat glasul rău din el și solilocviul eroului s'a turburat în el însuși stârnind toată nefericirea. Credința și încrederea în prietenia lui Iago, deci necunoștința răului, îl vor pierde pe Othello. Este atât de înrădăcinată prietenia lui Othello, încât până în cele din urmă clipe el nu va înțelege. Strigătul Emiliei îl va desmetici. Din nou se va găsi o ființă care din al doilea plan să strige eroului: « Nu, vreau să vorbesc liberă ca văzduhul; lăsați cerul, și oamenii, și diavolii, lăsați pe toți, toți, toți, să urle rușinea împotriva mea, totuși voiu vorbi ».

A căzut cortina pe sentimentul naturii în Shakespeare? In *Othello* armonia naturii stă ascunsă. « Biciuiți-mă, voi diavoli, departe de contemplația acestei vedenii cerești; asvârliți-mă în mijlocul furtunii, frigeți-mă în pucioasă! Scăldați-mă în străfundul roților de foc curgător! O Desdemona! Desdemona! moartă! Oh! Oh! Oh! ». Așa

va coborî în iad «omul care n'a iubit cuminte». Răul s'a născut în el şi l-a pierdut. Mirările lui Othello, puzderie în tot textul, par cruciade de copii arătând drumul adevărat şi cel greşit uriaşului, într'adins înfăţişat ca maur sângeros şi gelos. Deci, gelozia şi toată instrumentaţia de tortură a lui Iago sunt fantasme. Natura nu cuprinde astfel de închipuiri ale sângelui, ea le pedepseşte eliminând din sânul ei toate monstruozităţile existenţei. Desordinea în natură este aparentă; ochiul omului e dator să dea la o parte vălul iluziei *prin gând* privind ordinea *premeditată*.

REGELE LEAR

Povestea regelui bătrân, care îşi împarte regatul celor trei fiice, povestea grandioasă a suferinţelor zădărniciei omeneşti la vârsta înţelepciunii, cea din urmă încercare de a împăca omenirea sau regatul, cea din urmă nesocotinţă a unui rege, au fost toate şi într'o piesă veche *Leir*. Şi în cronica lui Holinshed se află istoria legendară a lui Leir, rege peste Britania în zilele când Ioas domnea în Ierusalim. Atât vechea piesă, cronica lui Holinshed, cât şi vreo tradiţie orală transmisă probabil prin balade populare nu puteau să aibă torentul de patime, tumultul supraomenesc, munca titanică specific shakespeareană. *Regele Lear*, după *Hamlet* şi *Othello*, amplifică la maximum toate calităţile dramei elizabetane şi deplasează într'o singură tragedie centrele eroice (unice în *Hamlet* şi *Othello*) în mai multe focare în acelaşi timp, cu aceeaşi genialitate dramatică.

Regele Lear a fost scris în anul 1605. Sunt în text (I.I; 112) aluzii la două eclipse: una de lună la 27 Sept. şi alta de soare la 2 Octomvrie 1605. O reprezentaţie la Curte a avut loc la 26 Decemvrie 1606. Intâiul Quarto apare la 1608 cu titlul: *M. William Shak-speare: Adevărata Povestire Istorică a vieţii şi morţii Regelui Lear şi celor trei ale sale Fiice. Cu nefericita vieaţă a lui Edgar, fiu şi moştenitor al Contelui Gloster, şi cu humorul trist şi sălbatec al lui Tom din Bedlam: Aşa cum a fost jucată înaintea Majestăţii Sale Regelui la Whitehall în noaptea Sf. Ştefan în Sfintele zile ale Crăciunului. Jucată de obiceiu de servanţii Majestăţii Sale la Globe pe ţărm.* Al doilea Quarto 1619 (dată falsă), a treia tipăritură e în Folio 1623 şi al treilea Quarto apare la 1655.

Scrierea înflăcărată a poetului trece peste toate exagerările şi neverosimilul subiectului. Fiecare cuvânt descarcă puterea electrică a geniului. Un rege are trei fete: *Goneril, Regan* şi *Cordelia.* Inainte de a se retrage dela domnie, îşi cheamă fetele şi le împarte ţara, cerând fiecăreia să-şi arate prin cuvinte măsura dragostei pentru el, Goneril şi Regan cunoscând vanitatea tatălui lor îl vor înşela cu cuvinte frumoase şi semne de linguşire, pentru a obţine cât mai mult. Ca în *Othello*, eroul are aceeaşi lipsă de perspicacitate şi va fi încântat de cele două fiice ale sale. Sinceritatea şi nobleţea de suflet a Cordeliei vor fi luate în nume de rău.

Lear: ...Acum, bucuria noastră, cu toate că cea din urmă, dar nu cea mai micuţă, pentru a căreia dragoste viile Franţei şi laptele Burgundiei sunt

în luptă a fi interesate, ce ne poți spune să capeți o a treia parte mai bogată decât a surorilor tale? Vorbește.

Cordelia: Nimic, stăpânul meu.

Lear: Nimic?

Cordelia: Nimic.

Lear: Nimic vine din nimic; vorbește încă.

Cordelia: Nefericită sunt, nu pot ridica inima mea până în gura mea. Iubesc pe Majestatea Voastră, potrivit cu datoria mea; nu mai mult, nu mai puțin.

(Regele Lear: Act. I, Sc. I; 84—95).

Dragostea adâncă a Cordeliei pentru tatăl ei va răbda neînțelegerea unui tată, care ascultă lingușirea și ocolește adevărul sufletului ei tânăr «zestrea ta fie deci adevărul tău», spune Lear. Disprețul pentru adevărul firii, furia cu care Lear întâmpină natura dreaptă, cinstită și cuminte a Cordeliei, acuzată pe nedrept, vor fi pedepsele aspre, sub care va trăi regele abdicat. Un amănunt psihologic fără importanță la început, o lipsă neînsemnată în caracterul lui Lear va avea consecințe prăpăstioase. *Contele Kent* o va apăra cu prețul unei proscrieri, Ducele Burgundiei va renunța la căsătoria proiectată, auzind că fata nu are zestrea promisă, Regele Franței o va lua de soție pe Cordelia numai pentru virtuțile și frumusețea ei.

O altă acțiune se înfiripă între *Contele Gloucester*, fiul său legitim *Edgar* și fiul său ilegitim *Edmund*. Fiul bastard vrând să-l înlăture pe cel legitim va imagina o intrigă între Gloucester și Edgar. Răul condus cu

abilitate de Edmund va avea crezare; Edgar e silit să se ascundă de mânia tatălui său.

Lear trăiește cu însoțitorii săi în casa lui Goneril; dar în curând va fi socotit insuportabil; Goneril îi va reproșa numărul însoțitorilor, felul vieții, și câte toate alte cauze pentru a-l îndepărta. Lear descoperind caracterul nedemn al fiicei sale, blestemându-se și blestemându-și fiica pleacă. *Kent* travestit în slujitor, de nerecunoscut, va intra în suita bătrânului Lear. El și cu *Nebunul* sunt tovarășii lui Lear.

Nebunul: Lasă-mă să-l închiriez și eu; uite aici e tichia mea de cocoș. (îi dă lui Kent tichia sa).
Lear: Ce face servitorul meu drag, cum îi e voia?
Nebunul: Ticălosule, ai face mai bine să iei tichia mea.
Kent: De ce, nebunule?
Nebunul: De ce? pentrucă treci de partea celui ce este în disgrație. Nu, dacă tu nu poți surâde în partea vântului, ai să răcești repede; iată, pune tichia mea. Știi că, ăst frate a alungat două din fetele sale, și a făcut pe a treia fericită fără să fi voit. Dacă îl slujești trebue cu tot dinadinsul să porți tichia mea. Pe cinstea mea, unchiașule! Aș fi voit să am două tichii și două fete.

(Regele Lear: Act. I, Sc. IV; 105—118).

Acțiunea urmează fără vreo surpriză de-a-lungul scenelor. Regan va avea aceeași purtare față de tatăl ei. Dar dacă acțiunea își desfășoară cu socoteli prevăzute tot firul, dialogul și monoloagele sunt grandioase.

Bătrânul rege aproape înnebunit de durere rătăceşte fără casă, fără dragostea celor două fete noaptea prin furtună. Drumul rătăcirilor regelui în sdrenţe cu un nebun după el este drumul omului încrezător în iubirea vorbelor goale, în orgoliu şi neîncrezător în adevăr şi în iubirea faptelor. Analogia urmăreşte fapta dramatică. Uraganul torentele, cascadele, vânturile, ploaia sunt pentru a risipi dintr'odată seminţele înrăirii omului. Gloucester va pierde ochii săi din cauza aceleiaşi ingratitudini omeneşti. Şi lumea se împarte între cei răi (Goneril, Regan, Edmund) şi cei ce suferă răul (Lear, Gloucester, Edgar, Nebunul şi Kent). Cordelia nu este o victimă, ci o jertfă. Sclavii răi au gâtuit-o. Astfel a murit cu ea virtutea şi înţelepciunea, adică nebunia lui Lear; iată de ce în cea din urmă clipă de vieaţă Lear strigă contemplându-şi adevărata fiică moartă: « Şi sărmanul meu nebun e spânzurat ». Lupta dintre bine şi rău trece prin clipe de măreţie.

Lear: Suflaţi, vânturi, şi plesnească obrajii voştri! furie! suflaţi! Voi cascade şi uragane năvăliţi până când aţi inundat zăgazurile noastre, înnecat cocoşii! Voi focuri de pucioasă şi repezi ca gândul, alergătoare înaintaşe trăznetelor despicătoare de stejar, pârliţi-mi părul meu alb! Şi tu trăznet atotcutremurător, sdrobeşte groasa rotunjime a lumii! Sfărâmă pildele firii, risipeşte dintr'odată toţi germenii care fac pe om ingrat!

Nebunul: O unchiaşule, apă sfinţită la curtea unei case secetoase e mai bine decât această apă de ploaie

afară. Unchiaşule bun, înăuntru, şi să cerem binecuvântarea fiicelor tale, aici e o noapte nemiloasă şi de omul întelept şi de nebun.

Lear: Tună până când vor fi în stare măruntaiele! Sbucneşte, foc! ţâşneşte ploaie! Nici ploaia, vântul, trăznetul, focul nu sunt fetele mele. Eu nu vă socotesc pe voi, voi elemente cu nesocotinţă. Nu v'am dat vouă regat, nu v'am numit copii; nu-mi datoraţi supunere; deci, lăsaţi să cadă plăcerea voastră oribilă; eu stàu aici robul vostru, un sărman, beteag, slăbănog şi dispreţuit bătrân. Dar tot vă voi numi slujitori netrebnici uniţi cu două din fiicele mârşave, cu uneltele făurite în înalt venind împotriva unui cap atât de bătrân şi alb cum e acesta. O! O! e josnic!

(Regele Lear: Act. III, Sc. II; 1—24).

Asocierea elementelor naturii la suferinţa lui Lear este un obiceiu vechi al dramaturgiei, întrebuinţat însă cu genialitate în firea tragică. In *Othello* tragedia îşi găsise lăcaş în trupul omului sau între zidurile unei case, sau între zidurile caselor unei uliţe; în *Regele Lear* zăgăzuirea în trupuri s'a rupt în toate locurile, natura năvăleşte şi comunică desordinea ei omului, omul fiind purtat în voia furtunii şi a vremii rele. S'ar părea că sufletul iese din trupul omului şi anarhizează firea. In vreme ce Lear îşi urlă durerea întregei naturi, Gloucester şi Edgar, întâiul orb şi al doilea cerşetor, merg unul lângă altul mărturisind o altă suferinţă.

Gloucester: Când vom ajunge în vârful acestui deal?
Edgar: Aţi început să-l urcaţi acum; uite, cât ne străduim.
Gloucester: După simţul meu pământul e şes.
Edgar: Urcuş păcătos. Ascultă! auzi marea?
Gloucester: Nu, într'adevăr.
Edgar: Poate că, celelalte simţuri ale voastre cresc nedesăvârşite din cauza durerii ochilor voştri.
Gloucester: Intr'adevăr, ar putea fi aşa. După părerea mea glasul tău e schimbat; şi tu vorbeşti în fraze mai bune şi mai înţelepte, decât ai făcut înainte.
Edgar: Sunteţi foarte înşelaţi; nu sunt schimbat în nimic, decât în haine.
Gloucester: Mi se pare că vorbiţi mai bine.
Edgar: Vino, domnule; aici e locul; nu vă mişcaţi. Ce înspăimântător şi ameţitor este să-ţi arunci ochii atât de jos!...
(Regele Lear: Art. IV, Sc. VI; 1—13).

Edgar spune mai departe, că vrea să-l vindece pe tatăl său orb. Dialogul urmăreşte intenţia unui orb de a se sinucide aruncându-se de pe un mal înalt şi pe fiul orbului înşelându-şi tatăl, punându-l într'un loc de unde nu se poate arunca în gol. Gloucester nu se va putea sinucide.

Edgar: Daţi-mi braţul. Cum e? Vă simţiţi picioarele? Vă ţineţi în picioare.
Gloucester: Foarte bine, foarte bine.
Edgar: E cel mai straniu lucru din toate. Peste creasta de pe munte, ce fuse, ce pleca dela voi?

Gloucester: Un cerşetor nenorocit.

Edgar: Cum stăteam aici mi se părea că ochii săi erau două lune pline; avea o mie de nasuri, coarne întortochiate şi ondulate ca marea furioasă; era vreun duh rău; de aceea, fericitule tătic, gândeşte-te că zeii cei mai însoriţi, cari îşi fac glorie din neputinţele oamenilor, te-au păzit.

Gloucester: Acum mi-aduc aminte; de acum înainte voiu îndura suferinţa, până când va striga ea însăşi: «Ajunge, ajunge», şi moare. Pe cel de care-mi vorbeşti, l-am luat drept om. El spunea adesea: «Duhul, duhul». El m'a lăsat în acest loc.

Edgar: Caută gânduri libere şi răbdătoare. Dar cine vine acolo? (Intră Lear împodobit fantastic cu flori). Un gând sănătos n'ar potrivi vreodată astfel pe stăpânul său.

Lear: Nu, ei nu-mi pot face nimic pentrucă am bătut monedă: eu sunt regele în persoană.

Edgar: O tu vedenie ce-mi frângi inima!

Lear: In această privinţă natura întrece arta. Acolo e lipsa voastră de bani. Ticălosul acesta încearcă arcul său ca o sperietoare de ciori: îmbracă-mă pe măsura croitorului. Uite, uite: un şoarece. Pace, pace! bucata asta de brânză prăjită e bună pentru asta. Iată mănuşa mea de oţel; vreau s'o încerc pe un uriaş. Aduceţi securea funestă. O! pasăre, bine-ai sburat. La ţintă, la ţintă. Hei! dă parola.

Edgar: Dulce măghiran.

Lear: Treci!

(Regele Lear: Art. IV, Sc. VI; 65—95).

Trecerea dela gândul sănătos al lui Edgar la cel nesănătos al lui Lear se observă în acest dialog caracteristic al tragediei. Lear îşi va da seama în turburarea sa, căci numai durerea sileşte pe om spre luciditate: « Daţi-mi chirurgi, am o rană în ţeastă! ». Simpatia noastră pentru Lear se stabileşte în momentul când suferinţa îl depăşeşte, ne depăşeşte. Greşelile unui om dispar în faţa noastră; rămâne suferinţa sa şi gândurile rătăcitoare căutând greşelile. Zugrăvind tragedia bătrânului rege. Shakespeare încearcă o ascensiune uriaşă pe spinarea umanităţii. El caută în naufragiul raţiunii umane o scăpare. Unde se află o fărâmă din corabia sfărâmată pentru totdeauna, unde să se agaţe în ţesătura de gânduri cu nesfârşită devenire un gând, unul sănătos? Această căutare în gânduri, căutare doar în gânduri este nebunie. Intre gânduri fără iubire se află veşnica rătăcire. Identitatea dintre spectator şi erou stabileşte o simpatie totuşi: clipa de recunoaştere a greşalei prin recunoaşterea dragostei adevăratei fiice a regelui, iubirea. Virtutea de madonă a Cordeliei nu o găsim într'o dragoste nelimitată. Cordelia este limitată în sufletul ei; marginile acestei iubiri sunt demnitatea şi mândria. Deci o sfinţenie impusă, nedesăvârşită, un amestec curios de sfinţenie păgână şi creştină fac din Cordelia o personalitate unică în drama shakespeareană. E uimitoare scufundarea geniului în vremea barbarilor şi băştinaşilor locuitori ai evului-de-mijloc în Anglia.

Regele Lear sugerează prin structura cuprinzătoare şi vastă a geniului dramatic englez făpturile imaginate în

mitul marilor popoare. Bogăţia de gânduri şi sentimente din *Regele Lear*, înfăţişările lumii, aceeaşi lume văzută de toţi vizionarii mari ai omenirii, sunt icoane artistice neîntrecute. O nouă formă ajunge cu *Regele Lear* să învingă într'un anumit fel materia; gândurile şi sentimentele se întrepătrund în nemărginit în cercuri infinite la număr, meditaţie în desimea sufletului modern. Variaţia nesfârşită a gândurilor şi unicul în aspiraţia haosului sufletesc, jocul mereu altul dintre *gânduri* şi *spirit*, au rupt zăgazurile îngrădirilor puse de obiceiu în forma poeziei dramatice. Privind din exterior, tumultul *Regelui Lear* capătă în *Macbeth* desăvârşirea tehnică, măsura unei adevărate capodopere.

MACBETH

Arta lui Shakespeare este abia în *Macbeth* desăvârşită. Considerentele, care duc la această concluzie, nu sunt simpatiile pentru un personaj sau altul, nu sunt plăcerile rezervate de un gând exploatat anume într'o lucrare; desăvârşirea în *Macbeth* vine din împlinirea condiţiunilor constituţiunii dramei elizabetane, din întrunirea tuturor calităţilor unei noui forme dramatice şi din compararea lor cu ale tuturor pieselor vremii, şi chiar cu ale tragediei clasice antice.

Datele dramei elizabetane înfrâng legile tragediei clasice greceşti şi potrivit dramei medievale religioase ele adoptă o libertate în arta prezentării acţiunii. Canonul tragediei clasice greceşti obliga poetul la legea celor trei unităţi: unitatea de timp, de loc şi de acţiune.

Drama elizabetană nesocotește dela început unitățile legilor dramatice vechi și zugrăvește într'o părelnică anarhie mai multe timpuri, mai multe locuri, mai multe acțiuni. S'a căutat să se dovedească o nouă unitate respectată de elizabetani: unitatea morală. Dar nici ea nu se adevereşte în multe din producțiunile vremii. Ruperea tuturor unităților și legilor dramei vechi este în cea mai mare parte din producția dramatică a Renașterii o anarhie imposibilă de legiferat; totuși în capodoperele lui Shakespeare se cristalizează o anumită artă. Tehnica în aceste lucrări nu este atât de arbitrară și determinată de întâmplări fără noimă. Luând în considerare noua artă a dramei din Renaștere vom găsi o tehnică mult mai complicată și mult mai socotită decât a tragediei grecești. Elementele artistice sunt luate din toate domeniile, din toate straturile în care funcționează drama, din toate noțiunile întrebuințate pentru a zugrăvi *omul universal*, omul tuturor timpurilor. Imbrățișarea largă a lui Shakespeare încearcă o și mai mare lărgime în Weltanschauung modern; microcosmul și macrocosmul sunt îmbinate de o tehnică tainică, un dar al geniilor universale, pentru a nu părăsi planurile simbolice nici măcar în variația nelimitată a concretului.

Macbeth este singura dramă elizabetană ce împlinește condițiuni clasice prin energia textului, prin eliminarea tuturor inutilităților textului, prin sobrietatea stilistică, prin menținerea în prezent a tuturor simbolurilor într'o acțiune simplă, directă și universală. Dacă nu ar fi decât aceste argumente literare și încă ne-ar ajunge; însă

Macbeth este un model pentru tehnica artistică dramatică a tuturor timpurilor. De ce?

Arta clasică, cu care a lucrat Eshil în *Orestia*, nu se deosebește de arta, cu care Shakespeare a lucrat în *Macbeth*. Termenul artă clasică cu virtuțile estetice și tehnice, pe care le preconizează, va fi regăsit în întregime în meșteșugul shakespearean. Cât de adevărat este faptul că pe culmi definițiile sunt insuficiente! Sunt în *Macbeth* forme concise, care nu stau bine unui romantic. Economia, îndepărtarea oricărei forme nefolositoare ideii, abținerea dela idei inutile acțiunii, spațiul nelimitat al mișcărilor, direcțiile stabilite cu claritate și exploatarea obiectivă a abaterilor oamenilor dela ele, vigoarea sentimentelor în cadrul acțiunii, toate au determinat să considerăm expresia tragediei *Macbeth* cea mai desăvârșită realizare dramatică a artistului Shakespeare.

Singura tipăritură a piesei se află în Folio 1623. Această tragedie a lui *Macbeth* este una din cele mai scurte lucrări ale operei; ea are 2106 linii. In textul piesei sunt multe linii scurte; s'a presupus că textul adevărat al primelor reprezentații a fost tăiat și că locurile liniilor scurte sunt locurile tăieturilor, mai ales că rândurile următoare liniilor scurte din Folio 1623 sunt în unele părți obscure. Tăietura s'ar datora lungimii spectacolului, care depășea cele două ore obișnuite ale spectacolului elizabetan, lungime provenită din cauza scenelor mute ale acțiunii; pentru a nu suprima aceste jocuri mute, ce impresionau atunci ca azi, s'au tăiat în diferite scene, mai ales în primele trei acte, vreo câteva sute de linii.

Soarta a voit să ni se transmită piesa cu aceste tăieturi şi astfel valoarea piesei este totuşi — poate chiar din această cauză — neîntrecută. Data scrierii este în jurul anului 1606; Simon Forman o vede la Globe în 1610. Autorul s'a inspirat din cronicile lui Holinshed; sunt date prin care se constată alte surse, de pildă *Cronica Originală A Scoţiei* de Wyntown sau o traducere a lucrării lui Hector Boece, *Scotorum Historiae* (1527).

Istoria Scoţiei în vremea regelui Duncan (1034—1040) şi în vremea regelui Macbeth (1040—1057) este o cronică de fapte sângeroase. Asasinarea lui *Duncan* şi urcarea pe tronul Scoţiei a asasinului *Macbeth*, rudă cu fostul rege şi general al armatelor scoţiene, luptele şi crimele lui Macbeth pentru păstrarea tronului său până la lupta decisivă şi fatală a lui cu nobilii ţării sunt evenimentele cuprinse în tragedia lui Shakespeare.

Tragedia *Macbeth* începe astfel: «Un loc deschis. Tunet şi fulger. Intră trei vrăjitoare». Trei indicaţii scenice ca o iniţiere în simbolica piesei: într'o conştiinţă deschisă ameninţă furtuna şi pregătite de furtună intră trei gânduri rele într'o minte. Se sfătuesc vrăjitoarele:

Intâia: Când va fi să ne 'ntâlnim noi trei din nou
în tunet, fulger, sau în ploaie?
A doua: Când sfârşită va fi larma,
când s'a pierdut şi câştigat o luptă.
A treia: Va fi 'nainte de apusul soarelui.
Intâia: Unde-i locul?
A doua: Peste câmp deschis.

A treia: Unde ne 'ntâlnim cu Macbeth.
Intâia: Eu viu, mâţă!
A doua: Broasca chiamă.
A treia: Indată!
Toate: Bine-i jeg, şi jeg e bine;
Plutire prin negură şi aer necurat.
(Macbeth: Act. I, Sc. I).

Duncan şi generalii săi, *Macbeth* şi *Banquo* dau o luptă împotriva duşmanilor ţării. Bravura lui Macbeth câştigă lupta. Gloria e mai ales a lui Macbeth. In sufletul deschis al lui Macbeth se aşterne o creangă de lauri. Banquo şi Macbeth împreună vor întâlni în drumul întoarcerii dela luptă pe cele trei vrăjitoare; Banquo le vede înaintea lui Macbeth, Banquo vede gândul lui Macbeth. Gândul în ritmul folklorului intră în câmpul conştiinţei lui Macbeth. Salutul gândului e un omagiu sau o chemare? Omagiul sau chemarea *(All hail, Macbeth!)* se adresează doar lui Macbeth. Bizarele creaturi, nici făpturi omeneşti şi nici supraomeneşti, îi spun: «...vei fi rege!». Vrăjitoarele dispar, dar gândul s'a înfipt. Macbeth îşi spune: «Două adevăruri au fost spuse, prologuri fericite la fapta mărită a temei imperiale... Acest interes supranatural nu poate fi rău, nu poate fi bun; dacă e rău, de ce mi-ar da o garanţie de succes începând printr'un adevăr?». Adevărul acesta, pe care se bizue eroul, este încă o vanitate. Şi Banquo spune: «Priviţi, cum s'a cufundat în gânduri însoţitorul nostru!». Munca infernală a început. O bravură, o glorie, o laudă într'o întoarcere din luptă şi un gând vrăjit de

trei ori: eroul a căzut. In fulgerătoarea sa cădere obstacolele:

> Prinţul de Cumberland! asta e o piedică
> peste care trebue să cad, fără numai dacă nu sar,
> pentrucă zace în drumul meu. Stele, focurile vi le
> ascundeţi! Lumina să nu vadă poftele mele negre
> şi adânci; ochiul se 'nchide în faţa pumnului.
> Totuşi să se facă, ceea ce ochiul se teme să vadă,
> când va fi făcut.
>
> (Macbeth: Act. I, Sc. IV: 48—53).

Acasă soţia ceteşte scrisoarea lui; *Lady Macbeth*, femeia nu putea să aibe un nume al ei; nu se miră, când ceteşte, ca şi cum ar cunoaşte gândul vrăjit. Macbeth scria: «...ele au în ele însele mai mult decât cunoştinţa muritorilor». Credinţa în cunoştinţa supranaturală revelată prin vrajă, iată eroarea! Superstiţia şi existenţa folklorică demonică îi vor fecunda; poftele, ambiţiunea, orgoliul, surexcitarea perspectivelor gloriei, puterea, forţa domniei, suprema dorinţă de a fi rege dăruindu-te iadului, nicio prejudecată în drumul său, violentarea firii omeneşti, crima, nebunia voinţii vor fi chinurile lui Macbeth, aşa cum Banquo ghicise pe figura acestui om. Femeia Macbeth, cu instinctele ascuţite ale brutei asasine izbucneşte:

«Veniţi, voi duhuri care veghiaţi pe gândurile muritorilor! îmbărbătaţi-mă pe loc, şi să mă umpleţi din creştet până în tălpi de prea plinul celei mai înfiorătoare cruzimi; îngroşaţi-mi sângele, închideţi intrarea şi

trecerea spre remuşcări, pentruca nicio găzduire mustrătoare a naturii să nu-mi cutremure hotărîrea mea crudă, nici să tărăgăneze între ea şi sfârşitul. Veniţi, la sânul meu de femeie şi faceţi din laptele meu fiere, voi slujitori ucigaşi, de oriunde aţi fi, făpturi nevăzute grăbite să distrugeţi firea. Vino, noapte deasă, învăluieşte-te cu negura cea mai întunecată a iadului, ca să nu vadă ascuţitul meu pumnal rana pe care o face, nici cerul să nu poată străpunge cu privirea velinţa de beznă strigând: *Opreşte ! Opreşte !*».

(Macbeth: Act. I, Sc. IV; 41—55).

Dar vocile cerului au dispărut din sufletul acestei perechi. Nimic şi nimeni nu-i va putea opri. Ei se prăvălesc fără încetare. Mecanismul instinctelor a pornit să lucreze, materia îşi are legile ei. Vraja unui singur gând lucrează. Obsesiile revin, chiar dacă Macbeth va da înapoi; la cea mai mică ezitare instinctele, toate în Lady Macbeth, nu-i vor da pace. In trecere prin ţinutul, unde îşi are castelul Macbeth, Regele Duncan va fi găzduit în castel. Prilejul nu va fi pierdut. Nicio împrejurare defavorabilă nu va fi o piedică. Omul a hotărît după voinţa gândului său.

«Acum peste o jumătate a lumii firea pare moartă şi coşmarurile pătrund somnul înfăşurat; vrăjitoarele celebrează jertfele palidei Hecate şi ucigaşul secătuit înştiinţat de sentinela sa, lupul, al cărui urlet îi e paznic, înaintează cu pasul său pe furiş şi cu săriturile seducătorului Tarquiniu, mişcându-se ca o fantomă către ţinta sa. Tu, pământule de încredere şi neclintit, să

nu-mi auzi paşii, orice cale 'or apuca, de teamă să nu flecărească pietrele tale între ele despre unde am să fiu, şi să ia timpului oroarea clipei, care-l întovărăşeşte acum ».

(Macbeth: Act. II, Sc. I; 49—60).

Macbeth îl asasinează pe Duncan şi ajunge rege. Dar vrăjitoarele au prevestit, că urmaşii lui Banquo vor fi urmaşii lui Macbeth pe tronul Scoţiei. Banquo va fi ucis şi el. Asasinii se înmulţesc, crimele de asemenea. Umbra lui Banquo îl va urmări. In prezent, nici în trecut Macbeth nu are linişte; el ar vrea să-şi cunoască viitorul. Vrăjitoarele îi vor desvălui viitorul; în farmecul lor « de fapt » se întăreşte disperata agăţare a omului de vieaţă, de timp şi de tot cortegiul iluziilor. Regele asasin vine în peştera unde vrăjitoarele fac şi desfac « faptul ».

Intâia vrăjitoare: De trei ori tărcata pisică a miaunat.
A doua: De trei ori şi încă odată ariciul a gemut.
A treia: Scorpia ţipă: « e timp, e timp ».
Intâia: Ocoleşte 'n jurul căldării
măruntaie otrăvite înăuntru aruncând.
Broască ce, sub piatra rece
zile şi nopţi ai treizeci şi unu,
luaşi dormind zăduf de venin,
fierbi întâi tu în vrăjita căldare.
Toate: De două ori, de două ori muncă şi grijă;
focul arză şi căldarea clocotească.
A doua: Legătură de şarpe de baltă
fierbi în căldare şi te 'ntăreşte;

ochiu de şopârlă şi picior de broască,
păr de liliac şi limbă de câine,
limbă-furcă de viperă şi ac de vierme orb,
picior de şopârlă şi aripă de bufniţă,
pentru un farmec puternic de turburare
ca o ciorbă de iad fiarbă şi clocotească.
Toate: De două ori, de două ori muncă şi grijă;
focul arză şi căldarea clocotească.
(Macbeth: Act. IV, Sc. I; 1—21).

Versurile populare întrebuinţate de Shakespeare sunt modele interesante din folklorul Renaşterii; întrebuinţarea lor cu micile adausuri ale poetului creează tragediei o bază confuză de simboluri şi tradiţiuni populare, la care revine eroul, pentru a permanentiza eroarea şi a se turbura şi mai mult, cum cere «cântecul de fapt». Natura superstiţioasă, credinţa în vrăjitorie, apariţia fantomelor şi zânelor sunt prea bine plasate în Scoţia, ţară cu populaţia lesne crezătoare în realităţi închipuite sau existenţe simbolice. Pe vremea lui Shakespeare circulau cărţi cu subiecte de acest fel. Regele James se ocupa cu mult interes de problema pentru el mai importantă decât orice afacere politică, a îndrăciţilor; Reginald Scot şi Joseph Hall aveau mici scrieri de atitudine. Drama elizabetană uzează de vrăji adesea, însă Shakespeare rămâne unicul cântăreţ al nuanţelor ce fac dintr'o apariţie fantomatică nu numai o adunătură de cuvinte de efect sau o imagină cadaverică adusă spre groaza unui personaj sau a spectatorului. Vrăjitoria este elementul principal în hipnoza eroului. Fantomele

sunt scoase din nevoia de echilibrare a sensurilor unei acţiuni. Altfel căderea eroului ar păstra mereu starea de completă desorientare fără puncte de sprijin pentru interesul dramatic.

Lady Macbeth, adică ghemul de instincte al lui Macbeth, a început să ducă o existenţă de somnambulă. Ea aiurează; *Doctorul* în nefolositoarea sa intervenţie mărturiseşte: « Faptele împotriva firii produc turburări nefireşti ». Dar nobilii se vor aduna pentru salvarea patriei lor.

Macduff: Stă Scoţia la locul ei?

Ross: Vai! sărmana ţară! aproape este înspăimântată de a se recunoaşte! Să n'o numim a noastră mamă, ci mormântul nostru; unde nimic decât cel ce ştie nimic e văzut surâzând vreodată; unde suspinele, gemetele şi ţipetele sfâşiind aerul sunt făcute, dar neobservate; unde durerea violentă este privită ca un extaz modern; unde clopotul morţilor sună fără să fie întrebat pentru cine; şi oamenii buni expiră înaintea florilor din pălăriile lor, murind înainte de a fi uscate.

(Macbeth: Act. IV, Sc. III; 164—173).

Timpul se frânge în măsurători din ce în ce mai mici, în panica scurtelor respiraţii ale trupului, în goane sufocate. Macbeth nu se roagă; Macbeth luptă pentru eroarea sa.

Macbeth: Infige steagul nostru în afara parapetului; strigătul e neclintit, « ei vin »; puterea castelului

nostru va râde cu dispreţ de un asediu; lasă-i să zacă aici până când îi va măcina foamea şi frigurile; de n'ar fi fost întăriţi de cei ce trebuiau să fie ai noştri, ne-am fi dus în întâmpinarea lor, faţă în faţă, şi i-am întovărăşi luptând până la ei acasă. (Ţipete de femei înăuntru). Ce e sgomotul acesta?

Seyton: Bunul meu stăpân, e ţipăt de femei. (Exit).

Macbeth: Aproape am uitat încercarea groazei. A fost un timp când simţurile mele ar fi îngheţat la auzul unui ţipăt în noapte, şi tot părul meu s'ar fi ridicat şi agitat într'un chip lugubru, ca şi cum ar fi fost vieaţă în el. M'am îndestulat cu orori, oroarea, familiară gândurilor mele de masacru, nu mă mai poate mişca. (Seyton revine). De unde a fost strigătul?

Seyton: Regina, stăpâne, e moartă.

Macbeth: Să fi murit mai târziu! Ar fi fost timp pentru un asemenea cuvânt. Mâine, şi mâine, şi mâine, alunecă în pas mic dela zi la zi până la cea din urmă silabă a timpului tras pe răboj; şi toate ale noastre ieri au luminat nebune calea către colţul morţii. Stinge-te, stinge-te candelă scurtă! Vieaţa nu e decât o umbră în mers, un biet actor ce se răsteşte şi se străduieşte în ceasul său pe scenă, şi apoi nici nu mai auzi de el; e o poveste spusă de un idiot, plină de sgomot şi agitaţie, semnificând nimic. (Intră un mesager). Tu vii să-ţi întrebuinţezi limba; repede hronicul tău.

(Macbeth: Act. V, Sc. V; 1—29).

Insfârşit Macbeth e faţă în faţă cu *Macduff.*

Macbeth: Dintre toţi oamenii eşti singurul de care m'am ferit; dar dă-te la o parte, sufletul meu este prea încărcat cu sângele a lor tăi.

Macduff: N'am vorbe. Glasul meu e în spada mea, tu ticălos însângerat; cuvintele nu te pot numi.

Macbeth: Munceşti în zadar. E tot atât de uşor să laşi urmă în văzduhul fără urme cu ascuţişul săbiei tale, decât să mă sângerezi. Lasă să-ţi cadă fierul pe creştete vulnerabile; port o vieaţă vrăjită care nu trebue să fie înfrântă de vreunul născut din femeie.

Macduff: Fii disperat în vrajă, şi lasă să-ţi spună îngerul pe care l-ai slujit întotdeauna, că Macduff a fost smuls înainte de vreme din pântecele mamei sale.

(Macbeth: Act. V, Sc. VII; 33—45).

Eroul va ieşi din scenă luptând... şi va lupta nesătul de starea sa adamică până la moarte.

Macbeth este drama tipică a literaturii universale, pentrucă eroul este *acţiunea;* acţiunea e intervenţie în materie, dacă omului nu-i e dată contemplaţia. Astfel *drama* şi-a găsit subiectul cel mai adecvat sferei noţiunii sale; personificarea devenirii tragice de totdeauna a omului intervenind în materie, potrivit duhului materiei şi nu al divinului, este Macbeth. Iată deci, destinul limitat al unei forme literare.

ANTONIU ŞI CLEOPATRA

Vieaţa lui Marcus Antonius descrisă de Plutarh plăcuse mult elizabetanilor şi dăduse naştere la multe variante, scrise şi cetite cu pasiune în jurul anului 1600. Probabil tragedia lui *Jodelle* intitulată *Cleopatra* (1552) pusese în circulaţie subiectul pentru teatrele franceze şi engleze cu mult înainte de Shakespeare. Tragedia poetului nostru cu acelaş subiect are multă originalitate.

Lucrarea nu a fost prea mult apreciată din cauza subiectului banalizat, însă în cadrul operei întregi locul ei este bine ales. După epoca marilor tragedii *Antoniu şi Cleopatra* însemnează întâiul pas spre o descătuşare a poetului din acţiunea dramatică, din logica rece a tragediilor sale. Libertatea pe care vrea să şi-o ia, fantezia mereu în prefacere a lui Shakespeare se observă în ruperea continuă a acţiunii, în îmbrăţişarea dintr'odată a mai multor acţiuni, a revenirii la o tehnică părăsită de multă vreme, fresca dramatică. Nici nu începe să se închege o acţiune, că autorul ne sileşte să o părăsim. Din această cauză o superficială vedere ar socoti metoda nouă a lui Shakespeare o slăbiciune şi ar refuza să socotească această piesă printre cele mai bune; ar fi o greşeală faţă de tot ce va urma în inepuizabila creaţie shakespeareană.

Antoniu şi Cleopatra este un prim pas de eliberare poetică; o subtilă decadenţă dramatică răsplătită de sensaţii poetice. Drama suferă o lipsă, în schimb poezia câştigă insinuări. Tema tragediei este nehotărîrea lui *Antoniu* între *patimă* şi *datorie*. Sentimentele şerpuiesc

dela *Cleopatra* la Antoniu cu delicateţea adânc vorbitoare de nuanţe moderne în iubire. Căldura sufletească a autorului risipeşte de-a-lungul scenelor Cleopatrei un *spaţiu poetic*, foarte puţin apreciat de critica grosolană şi atentă în faţa emoţiilor tari din Shakespeare. Nu ajunge să se declare, că este vorba în această tragedie de un *égoisme à deux;* sensibilitatea excepţională a acestei tragedii este un caz unic între celelalte tragedii; arta lui Shakespeare atacă o gamă bemolată şi rafinată.

Dragostea generalului roman pentru regina Egiptului poate să nu fie material dramatic — noi credem contrariul — este însă un admirabil material de *poezie* dramatică. Să urmărim, cum se modulează scrisul lui Shakespeare pentru noua înfăţişare a dramei sale.

Un prieten al lui *Octavian Cesar* şi altul al lui Antoniu deschid tragedia; primul indică dela început conflictul: «Aşa, dar această patimă a generalului nostru întrece măsura...». Prin faţa lor trece următorul dialog:

Cleopatra: Dacă e cu adevărat iubire, spune-mi cât de mult.
Antoniu: Este o biată iubire, aceea pe care o poţi măsura.
Cleopatra: Vreau să aşez o limită, cât de departe pot fi iubită.
Antoniu: Atunci vei fi nevoită să cauţi un nou cer, un nou pământ.
(Antoniu şi Cleopatra: Act. I, Sc. I;14—17).

Roma severă de departe îl priveşte pe Antoniu şi vrea să-l recâştige. Dar Octavian Cesar este prea stăpân la

Roma, pentru ca o întoarcere la Roma sau chiar faptul de a fi în slujba Romei cu o misiune depărtată să-l atragă pe viteazul prieten al marelui Cesar.

« Roma să se prăvălească în Tibru, şi vasta boltă a întinsului imperiu prăbuşească-se! Aici e lumea mea! Regatele sunt de lut. Pământul nostru de gunoiu hrăneşte şi fiara şi omul. Nobleţea vieţii e să faci aşa (o îmbrăţişează) când o pereche e de acord; când o astfel de pereche poate s'a facă, poftesc lumea sub pedeapsă grea să recunoască ce preţuiţi suntem ».

(Antoniu şi Cleopatra: Act. I, Sc. I; 33—40).

Pasiunea pentru Cleopatra, pentru cea mai frumoasă femeie a lumii marelui Cesar, este o dragoste totală, descoperire târzie a unei vieţi aspre de intrigi politice, aventură, bravură, dispreţ pentru vieaţă, dispreţ pentru iubire şi moarte, o descoperire fermecătoare într'o vieaţă de militar roman. O totală desinteresare prevestitoare a oboselii unui luptător în vârstă de cincizeci de ani e singura construcţie a personajului simplu, brav şi onest, care se desfăşoară în faţa noastră. Simpatia noastră pentru Antoniu revarsă în acelaş timp o uşoară antipatie pentru Octavian Cezar.

Cleopatra, această fermecătoare întrupare a iubirii pricinuitoare de nenorociri, este ea însăşi un suflet desiluzionat. Iubirea şi desiluzia conlucrează la ruina totală a eroului principal. Cleopatra are funcţiunea dramatică asemănătoare cu a lui Lady Macbeth. Iubirea şi desiluzia sunt în Antonio; dramaturgul le aduce întrupate într'o fiinţă care-l însoţeşte pe erou în toată acţiunea;

Cleopatra este imagina sufletului lui Antonio, un strat din suflet care a ruinat eroul. Ruina începe. Realismul Romei lucrează, deapănă istoria. Antoniu își spune: « Trebue să rup puternicele lanțuri egiptene, sau să mă pierd eu singur în patimă ». El își dă seama. Veștile romane îi ajung ca învinovățiri, ca mustrări; el își vede existența indolentă condusă de o regină fermecătoare, dar și fermecată.

Farmecul straniu al Cleopatrei este în viclenia naivă a sincerității sale și în jocul de-a moartea. Suspinele, lacrimile, superstițiile, credința, exaltarea, frivolitatea și toate micile taine ale marilor îndrăgostite sunt într'un zăduf constant al spiritului ei, pentrucă toate corespund sufletului torid al lui Antonio. Atracția și respingătoarea desiluzie sunt mișcări funeste, mișcări minerale, îngropând în litania nesfârșită a legilor pământului toate conștiințele în care principiile sunt turburate. Datoria nu va fi ascultată. Transformarea continuă a Cleopatrei din tristă în veselă, din șireată în sinceră, din prefăcută în adevărată e zugrăvită cu mijloace simple.

Cleopatra: El unde e?

Charmian: Nu l-am mai văzut de atunci.

Cleopatra: Uite-te unde este, cine e cu el, ce face el, nu te-am trimis; dacă îl găsești trist, spune-i că dansez; dacă e vesel, înștiințează-l, că mi-este rău dintr'odată; repede și întoarce-te.

Charmian: Doamnă, mi se pare, că dacă îl iubiți mult, nu trebue să încercați a căpăta aceeași dragoste dela el.

Cleopatra: Ce-ar trebui să fac, să nu fac?
Charmian: Daţi-i libertate în fiecare lucru, nu vă împotriviţi în nimic.
Cleopatra: Mă povăţueşti ca o nebună, calea de a-l pierde.
Charmian: Nu-l încercaţi atât de departe; vă atrag luarea aminte: cu timpul urîm, aceea ce adesea a fost o temere.
(Antoniu şi Cleopatra: Act. I, Sc. III; 1—12).

Soţia lui Antoniu moare la Roma, el se va despărţi spunând Cleopatrei: « Despărţirea noastră e atât de constantă şi fugitivă, încât tu, locuind aici, totuşi pleci cu mine, şi eu plecat de aici, rămân aici cu tine ».

Pentru Octavian Cesar, omul conştiincios al datoriei romane, Antoniu va fi un rival ce se destramă singur. Acţiunea lui *Pompei*, indolenţa lui Antoniu, sunt avantaje în acţiunea cesariană a unui om mai puţin strălucit, dar mai conştiincios decât alţii. Octavian Cesar este omul, pe care destinul îl alege simbolul unei împărăţii. Sfatul triumvirilor Antoniu, Cesar şi Lepidus la Roma va dovedi lipsa înţelepciunii şi cumpătării lui Antoniu. Destrămarea a început.

Lepidus: Iată-l pe nobilul Antonio. (Intră Antonio şi Ventidius).
Enobarbus: Şi acolo pe Cesar. (Intră Cesar, Mecena, Agrippa).
Antoniu: Dacă noi ne înţelegem bine, mergem împotriva Parţilor. Ventidius, ascultă aici.
Cesar: Nu pot şti, Mecena; întreabă pe Agrippa.

Lepidus: Prieteni nobili, ceea ce ne-a întrunit a fost un fapt mare, şi nu lăsaţi ca o acţiune mai mică să ne despartă. Ceea ce e necuviincios, poate fi îndulcit; dacă discutăm cu violenţa noastră deosebitele păreri, vom face mortale rănile vindecabile; deci, nobili sfetnici, vă implor cu căldură în această privinţă, luaţi în considerare punctele cele mai dificile cu vorbele cele mai dulci, şi reavoinţa să nu năpădească discuţia.

Antoniu: E foarte bine spus; de-aş fi în faţa armatelor în luptă, aşa trebue să le spun.

Cesar: Bine ai venit la Roma.

Antoniu: Mulţumesc.

Cesar: Ia loc.

Antoniu: Ia loc, seniore.

Cesar: Aşa dar...

Antoniu: Am aflat, că luaţi drept rele, lucruri cari nu sunt aşa, şi chiar dacă sunt, nu vă privesc.

Cesar: Aş fi ridicul, dacă pentru nimic sau pentru puţin, ar fi trebuit să fiu ofensat, şi mai ales din partea voastră; aş fi mai mult ridicul, dacă v'aş fi numit vreodată cu mustrare, când nu era datoria mea să vă pronunţ numele.

Antoniu: Ce era pentru tine, Cesar, statul meu în Egipt?

(Antoniu şi Cleopatra: Act. II. Sc. II; 13—40).

Cleopatra în tot timpul despărţirii, îi va trimite un mesager în fiecare zi. Patima îl recheamă. Ce vrea această patimă? Anihilare.

Cleopatra: Charmian.
Charmian: Doamnă.
Cleopatra: Ah! Ah! dă-mi să beau mătrăgună.
Charmian: De ce, Doamnă?
Cleopatra: Să pot dormi în acest mare gol de timp când Antoniu e departe.
(Antoniu şi Cleopatra: Act. I. Sc. V; 1—6).

Fărâmiţarea acţiunii în tumultul diferitelor interese dintre Pompei, Cesar, Antoniu, Lepidus, este cea mai interesantă caracterizare dramatică încercată de Shakespeare asupra unei epoci istorice neformate. Moartea marelui Cesar lasă un haos. Toţi vor să fie Cesari. Pe galera lui Pompei la Messina se întâlnesc toate ambiţiunile politice. In fiecare zace un împărat roman nedeclarat. Şi dialogul înregistrează vâltoarea.

Pompei: Du-te şi te spânzură, domnule, te spânzură. Să-mi vorbeşti de asta? pleacă! Fă, ce-ţi spun! Unde este cupa cerută?
Menas: Dacă pentru meritele mele vrei să mă asculţi scoală-te de pe scaun.
Pompei: Cred că eşti nebun. Ce e? (Merg împreună).
Menas: Am ridicat întotdeauna pălăria în faţa norocului tău.
Pompei: M'ai slujit cu multă supunere. Ce vrei să-mi mai spui? Fiţi veseli, nobili!
Antoniu: Lepidus, păzeşte-te de nisipul mişcător, te vei cufunda.
Menas: Vrei să fii stăpânul lumii întregi?

Pompei: Ce vrei să spui?
Menas: A doua oară. Vrei să fii stăpânul întregei lumi?
Pompei: Cum poate fi asta?
Menas: Doar să fii de acord, şi oricât de slab m'ai crede, eu sunt omul ce-ţi pot da toată lumea.
Pompei: Ai băut bine?
Menas: Nu, Pompei, m'am abţinut dela orice pahar. Tu eşti, dacă îndrăzneşti să fii, Jupiter cel pământesc; tot ce îmbrăţişează oceanul, sau ce cuprinde cerul e al tău, dacă vrei să ai.
Pompei: Arată-mi calea.
Menas: Aceşti trei stăpâni ai lumii, aceşti rivali sunt pe corabia ta; lasă-mă să tai funia şi când vom fi în larg, să le retez capetele, şi totul e al tău. (Antoniu şi Cleopatra: Act. II. Sc. VII; 60—80).

Sora lui Cesar, *Octavia*, se va mărita cu Antoniu; dar rivalitatea între Cesar, Antoniu şi Pompei nu va înceta. Puritatea feminină a Octaviei contrastează cu făptura orientală a Cleopatrei. Intre aceste două extreme ale feminităţii se ţese ruina lui Antoniu. Luptele pornesc între Cesar, Pompei şi Antoniu; Cleopatra îl revede pe Antoniu. Patima coincide cu pretenţia lui Antoniu pentru locul de împărat. Bătălia dela Actium este o luptă dată de un general răpus de patimă împotriva unui Cesar predestinat. Fuga lui Antoniu, învins de Cesar, este sfârşitul unui om, ce putea avea o soartă mai bună. Voinţa lui Antoniu pare cu totul exterioară ca în acest dialog după înfrângere.

Antoniu: Sunt mulţumit. Cesar se stabileşte în Alexandria, acolo voiu lupta împotriva destinului său. Forţele noastre de uscat au fost viteze; flota noastră risipită de asemenea s'a adunat din nou, şi pluteşte ameninţând întinsul mării. Unde ai fost tu, inima mea? Mă auzi, Doamnă? Dacă mă voiu mai întoarce de pe câmpul de luptă încă odată să-ţi sărut buzele, vreau să mă arăt însângerat; eu şi spada mea să meritäm letopiseţul nostru! Iată speranţa mea încă.

Cleopatra: Acesta e stăpânul meu brav.

Antoniu: Vreau să mă asvârl viguros, inimos, pe nerăsuflate şi să lupt înrăit...

(Antoniu Şi Cleopatra: Act. III, Sc. XI; 167—178).

Scenele se vor precipita pe câmpiile de luptă şi în ura existenţei nici iubirea pentru Cleopatra nu-şi va face loc. Ea înrăeşte cele din urmă clipe ale eroului. Şi acum Antoniu cerşeşte moartea. *Eros* însoţitorul lui Antoniu se va sinucide, pentrucă Antoniu cere să fie omorît de mâna lui Eros: « ...Astfel scap de durerea de a-l ucide pe Antoniu ». Cleopatra a trimis un vestitor mincinos al morţii ei... Antoniu află că regina e moartă. Sinuciderea lui Antoniu este cea mai bună dovadă pentru Cleopatra, că a fost *cu patimă* iubită.

Transformarea Cleopatrei după moartea lui Antoniu într'o completă renunţare şi revenirea ei prin necugetare la cuget este relativă. Forţele minerale nu au stări de conştiinţă, ele se macină singure: Cleopatra se sinucide.

Logica dramatică urmăreşte şi în *Antoniu Şi Cleopatra* aşezarea termenilor ei în curgerea vieţii. Piesa nu putea să placă elizabetanilor din partea liberă a Londrei. Pentru spectatorul şi cititorul de mai târziu al acestei tragedii, pentru cel care priveşte devenirea shakespeareană, întorsătura dramaturgului spre *poezie* imediat după *Macbeth* merită a fi consemnată. In procesul sufletesc al poetului apar mărturiile neîncrezătoare în vieaţă. Sinuciderea eroilor este prea puţin însemnată faţă de sinuciderea colectivă a grandioaselor realităţi plămădite până acum în toată opera. Pătimirile au fost. Tragedia orgoliului urmează în *Coriolanus* şi mizantropia în *Timon Din Atena.*

Antoniu Şi Cleopatra a apărut în Folio 1623. La oficiul de înscriere a pieselor (Stationer) se găseşte data: 20 Mai 1608. Amănunte paralele de idei şi fraze, aflate în noua ediţie a lui Samuel Daniel din *Certain Small Workes* (1607), sunt evidente influenţe ale tragediei lui Shakespeare. Deci data, când a fost scrisă tragedia, trebue fixată între anii 1606 şi 1607.

CORIOLANUS

Noua săritură tragică a lui Shakespeare are o splendoare leonină. Dramatizarea vieţii generalului roman *Caius Marcius*, învingătorul dela *Corioli*, este făcută după *Vieaţa lui Coriolan* a lui Plutarh. Intâmplările patetice din secolul al cincilea înainte de era creştină, majestoasa vieaţă eroică a lui Coriolan, aristocratul acuzat de popor după ce acesta adusese cele mai mari servicii Romei,

sunt grandios înţelese şi redate. Tragedia păstrează pasaje întregi din Plutarh însă conducerea directă a acţiunii şi sentimentelor, mai ales a formelor desăvârşite de verb, întrece expunerea lui Plutarh. Coriolan este cel mai interesant exemplar de orgoliu din istorie. Acest sentiment, atât de obişnuit la Anglo-Saxoni, printr'o congenialitate unică în psihologie va fi un prilej pentru observatorul lucid al Renaşterii engleze şi al exemplarelor de aristocraţie contemporane lui Shakespeare. Multe din afirmaţiile şi aluziile poetului se nasc din evenimentele lumii elizabetane; trăsături asemănătoare vom găsi în orgoliul lui Raleigh, cancelarul Reginei Elisabeta; luptele lui James cu demagogia parlamentară sunt înregistrate în această tragedie scrisă de Shakespeare în jurul anului 1608.

Plutarh ne povesteşte cum poporul roman a refuzat numirea lui Coriolan în postul de consul, după ce acesta a învins pe duşmanii romanilor din Latium, Volscii. Tribunii poporului îl acuză pe Coriolan ca apărător al intereselor aristocraţiei şi obţin condamnarea eroului la exil. Mândria nobilă, trufia aristocratică, a celui ce ca nimeni altul şi-a servit ţara, se transformă în ură pentru plebea Romei şi pentru mediocritatea conducătorilor. Lăsându-şi mama şi soţia Coriolan pleacă la duşmanii Romei, pe cari îi învinsese, şi ridicând armate volsce vine în faţa Romei, ameninţând romanii în derută cu distrugerea oraşului şi răzbunarea sa cruntă. Asediul vestit al lui Coriolan determină Senatul să întrebuinţeze cea din urmă armă a patriei împotriva fiului exilat: rugămintea mamei şi a soţiei lui Coriolan trimise în

mod laş în tabăra duşmană. Coriolan va fi înduplecat şi va renunţa la planul său răzbunător.

Shakespeare respectă până în cele mai neînsemnate amănunte subiectul povestirii lui Plutarh. Valoarea dramatică este extraordinar de intensă. Stilul perfect şi admosfera adecvată, expresia cea mai concisă a teatrului elizabetan într'o zugrăvire a unei întâmplări străine şi aşezarea logică a scenelor entusiasmează. Meşteşugul lui Shakespeare s'a desăvârşit şi în capacitatea intuitivă a specificului străin şi distanţat istoric. Dela *Iulius Caesar* şi până la *Coriolanus* evoluţia geniului este vădită.

Mulţimea, caracterizată de Shakespeare, are acum preciziunile unei trăiri complete şi prezente.

Intâiul cetăţean: Inainte să mergem oriunde mai departe, să-mi ascultaţi cuvântul.

Toţi: Vorbeşte, vorbeşte.

Intâiul Cetăţean: Sunteţi cu toţii hotărîţi să muriţi decât să fiţi înfometaţi?

Toţi: Hotărîţi, hotărîţi.

Intâiul Cetăţean: Intâi, îl ştiţi pe Caius Marcius ca pe cel mai mare duşman al poporului.

Toţi: Ştim, ştim.

Intâiul Cetăţean: Să-l ucidem şi o să avem grâne la preţul, pe care-l vrem. E asta o hotărîre?

Toţi: Fără vorbă multă; s'a făcut, haideţi, haideţi.

Al Doilea Cetăţean: O vorbă, buni cetăţeni!

Intâiul Cetăţean: Suntem socotiţi cetăţeni săraci; patricienii, buni? Ce cârmuire îndestulată ne-a ajutat? Dacă ei ne-ar da doar prisosul până nu s'ar prăpădi,

am zice că ne ajută omeneşte; dar ei gândesc că suntem prea costisitori; foametea chinuitoare, semnul nostru de lipsă, este o socoteală împărţită de belşugul lor; îndurarea noastră e pentru ei câştig. Să ne răzbunăm cu suliţele noastre, înainte de a ne prăpădi; că zeii ştiu, că zic asta de foame, pentru pâine, nu de setea răzbunării.

Al Doilea Cetăţean: Vreţi să porniţi mai ales împotriva lui Caius Marcius?

Intâiul Cetăţean: Impotriva lui întâi; el e adevăratul câine al societăţii.

Al Doilea Cetăţean: Ţineţi seama de serviciile, pe cari le-a făcut ţării sale?

Intâiul Cetăţean: Vezi bine; şi am fi mulţumiţi să-l răsplătim pentru astea, dar îşi plăteşte singur fiind trufaş.

Al Doilea Cetăţean: Nu-i aşa, nu vorbi cu răutate.

Intâiul Cetăţean: Eu vă zic, ce a făcut glorios, a făcut cu acest scop; chiar dacă oamenii fără duh se mulţumesc să spună, că a făcut-o pentru ţara sa. A făcut-o ca să placă mumă-sii şi să fie tare mândru; şi aşa e, pe cât e de virtuos.

Al Doilea Cetăţean: Ceea ce nu poate nici el să schimbe în firea sa, îl socoteşti un păcat. N'ai putea să spui că este lacom.

Intâiul Cetăţean: Dacă nu pot, nu duc lipsă de învinuiri; are slăbiciuni din belşug, să oboseşti înşirându-le. (Strigăte înăuntru). Ce strigăte sunt astea? Partea cealaltă a cetăţii e'n răscoală, ce stăm să trăncănim aici? La Capitoliu!

(Coriolanus: Act. I, Sc. I; 1—50).

Aristocraţia şi plebea, autocraţia şi democraţia, neînţelegerile continue între clasele sociale sunt caracterizate violent. Prefacerea în stilul Renaşterii a spiritului roman, în interpretarea obiectivului scriitor din Renaştere, se plămădeşte fără voie în structura tragică a lui *Coriolanus*. Astfel individualitatea lui Coriolanus al lui Shakespeare nu este individualitatea lui Coriolanus al lui Plutarh. Dacă subiectul în linii generale, în amănunte şi chiar în fraze este respectat, totuşi sublinierea temperamentală face din eroul lui Shakespeare o fiinţă foarte aproape de realitatea socială a aristocratului din vremea Renaşterii.

Dominaţia eroului principal asupra tragediei este copleşitoare; niciunul dintre eroii lui Shakespeare nu au proporţiile egocentrice ale personajului Coriolanus. Raţionalismul şi individualismul Renaşterii caută să explice poziţia aristocratului Coriolanus faţă de casta aristocraţilor, aşa cum un Roman din secolul al cincilea înainte de Cristos nu ar fi îndrăznit s'o facă. Mândria lui Coriolanus este o mândrie a valorii individuale mai mult decât a valorii virtuţilor clasei nobililor; reacţiunea sa individuală în cadrul clasei aristocraţilor împotriva unor aristocraţi, atunci când orgoliul său se transformă în ură, este o dovadă elocventă.

Generalul roman Coriolanus este un principe machiavellic fără har. El pare un rege sau un împărat redus la imposibilităţi lăuntrice, de care se împiedecă mereu; un domnitor absolut cu toate calităţile virtuţilor domneşti, anihilat în toate acţiunile sale de natura omenească înăscută, natură particularizată cum nu a putut fi omul

înainte de era creştină. Trufia romană era o stare colectivă; trufia lui Coriolanus este o trufie individuală. Intâiul individ trufaş societatea romană îl dăruieşte omenirii cu Cesar. Desolidarizarea de toate şi tot din cauze personale face din Coriolanus un erou de Renaştere.

Coriolanus: Ştiţi, domnule, cauza pentru care stau aici?
Intâiul Cetăţean: Da, domnule. Spune-ne ce te-a îndemnat s'o faci.
Coriolanus: Propriul meu merit.
Al Doilea Cetăţean: Propriul vostru merit!
Coriolanus: Da, dar nu propria mea dorinţă.
Intâiul Cetăţean: Cum, nu propria voastră dorinţă!
Coriolanus: Nu, domnule, nicicând n'a fost dorinţa mea să nu dau pace săracilor, când cerşesc.
Intâiul Cetăţean: Trebue să vă gândiţi, că dacă vă dăm ceva, nădăjduim să câştigăm prin voi.
Coriolanus: Bine, atunci, te rog, preţul locului de consul?
Intâiul Cetăţean: Preţul este să-l pretinzi frumos.
Coriolanus: Frumos! Domnule, te rog, dă-mi-l; am răni să vă arăt, care pot fi arătate acasă. Bunul dumitale glas, domnule, ce spune?
Al Doilea Cetăţean: Il vei avea, vrednicule.
Coriolanus: Ne-am înţeles, domnule. In totul, sunt două glasuri cerşite. Am pomana voastră; adio.
Intâiul Cetăţean: Dar asta e cam ciudat!
Al Doilea Cetăţean: Şi dacă l-aş da din nou, — dar nu e nimic.

(Coriolanus: Act. II, Sc. III; 67—88).

Coriolanus e un aristocrat cu ciudate aspecte. Pentru un nobil sever, crescut în tradiţia grea şi apăsătoare a castelor societăţii romane, e ciudată afirmaţia lui Coriolanus în momentul alegerilor de consuli. El se răzvrăteşte împotriva *datinei*, împotriva *tradiţiei*, spunând că ea ridică *munţi de eroare*. Acele răni căpătate în lupte, cu care se laudă eroul sunt semnele anarhiei individului, sunt începuturile greşelii eroului: greşală faţă de tradiţie, faţă de virtuţile sale iniţiale, sub care semn noi îl cunoaştem la început. Contradicţia eroului cu el însuşi este sublinierea shakespeareană a dramatizării vieţii lui Coriolanus. Confuzia este însă şi a lui Shakespeare; urmărindu-l pe Plutarh el îşi amestecă fiinţa în spiritul antic. Din acest conflict între poet şi eroul antic naşte un atom social modern cu o singură proprietate: orgoliul.

« Prietenilor mai nobili le cer iertare. Dar pentru norodul schimbăcios şi puturos, lasă-l să mă privească cum nu-l linguşesc, şi în aceasta să se recunoască el însuşi. Spun din nou: răsfăţându-l noi hrănim împotriva senatului nostru neghina răscoalei, a obrăzniciei a împotrivirii, arătă de noi înşine, semănată şi împrăştiată, amestecată cu noi, fruntaşii, cărora nu le lipseşte virtutea, nu, nici forţa, fără numai ce ei au dat cerşetorilor ».

(Coriolanus: Act. III, Sc. I; 63—73).

Mai departe, într'o vădită contrazicere cu înţelegerea stărilor politice şi a destinului omului social, Coriolanus gândeşte astfel:

« Puterea aceasta dublă, în care o parte dispreţuieşte cu drept cuvânt, cealaltă insultă fără nicio judecată; cu care, clasă, nume, înţelepciune nu pot hotărî decât cu un da sau nu al neştiinţei generale, — dă la o parte nevoi reale şi deschide calea slăbiciunii nestabile, scop atât de sterp, urmărind să se facă un scop de nimic. De aceea, vă implor, voi ce sunteţi mai puţin fricoşi decât cu judecată, cari iubiţi temeiul Statului mai mult decât i-aţi vrea cu îndoială schimbarea; voi ce vreţi o vieaţă nobilă înaintea uneia lungi, vă despărţiţi de trupul cu înfăţişarea periculoasă, care-i sortit morţii şi fără asta, smulgeţi odată limba mulţimii; n'o lăsaţi să lingă dulceaţa, care îi este otravă. Necinstea voastră surpă dreapta judecată şi despoaie Statul de integritatea care ar trebui să i se cuvină, nu având puterea de a face binele ce ar voi, dar având-o pentru răul, care trebue veghiat ».

(Coriolanus: Act. III, Sc. I; 141—160).

Nobleţea lăudăroasă a lui Coriolanus este o bizară nobleţe. Limba lui Coriolanus este limba generalului, care când se înfurie îşi aduce aminte de expresiile soldatului. Nobleţea sa se arată mai mult în cadrul familiei sale, decât în lupta sa socială. Caracterul rigid şi aspra etică a unei familii romane sunt prezentate prin vreo câteva dialoguri; splendoarea lor dă personajului principal o bine meritată ascendenţă în mintea cititorului. *Volumnia*, mama lui Coriolanus, este o matroană cu adevărat nobilă.

Din cuvintele ei decurge structura măreaţă a eroului; tot astfel soţia lui Coriolanus, *Virgilia*. Poetul a găsit o minunată definiţie pentru Virgilia spusă de Coriolanus în clipa de revedere după lupta dela Corioli: *my gracious silence* (tăcerea mea graţioasă). Familia va fi origina caracterului eroului, determinată în clipa tragică dela sfârşit, când nestrămutata sa hotărîre cedează în faţa ei. Descrierea intimităţii dintr'o casă romană între o soacră şi o noră are un prestigiu extraordinar dela întâiele cuvinte.

Volumnia: Te rog, fata mea, cântă, sau vorbeşte mai deschisă la suflet. Dacă fiul meu mi-ar fi soţ, m'aş bucura mai mult de lipsa lui în care câştigă onoruri, decât de îmbrăţişările în culcuş în care mi-ar dovedi cea mai mare dragoste. Când nu era decât un copil plăpând şi singurul fiu al pântecelui meu, când tinereţea şi farmecul său aţineau toate privirile în calea lui, când pentru o zi de rugăminţi de rege o mamă n'ar fi vândut un ceas din prezenţa lui, eu, considerând câtă onoare merită o asemenea persoană, şi că n'ar fi mai bun când ar fi ca o pictură pusă pe perete fără să-l clintească renumele, eu eram bucuroasă să-l las să înfrunte primejdia, unde e uşor să găseşti faima. L-am trimis într'un războiu crâncen, de unde se întoarce cu fruntea încununată de lauri. Iţi spun, fata mea, n'am săltat de bucurie mai mult, auzind că e copil-bărbat, decât acum când întâia oară am văzut dovada, că el însuşi este un bărbat.

Virgilia: Dar dacă murea în luptă, doamnă, atunci?
Volumnia: Atunci buna lui faimă ar fi fost fiul meu; în ea aş fi găsit urmaş. Ascultă mărturia mea sinceră: de-aş avea doisprezece fii, iubindu-i deopotrivă pe fiecare, pe niciunul mai scump decât pe *bunul Marcius al tău şi al meu*, aş vrea mai degrabă să moară cu măreţie unsprezece dintre ei pentru ţară, decât unul să se răsfeţe în voluptate.
(Coriolanus: Act. I, Sc. III; 1—28).

Tragedia *Coriolanus* are un ritm adecvat desfăşurărilor sufleteşti şi acţiunii. Energia cuvintelor şi a conflictelor dovedesc epoca în care a fost scrisă, cu toate că asupra datei acestei tragedii cercetătorii nu s'au putut înţelege. In orice caz analiza formelor versurilor, prozei, a stilului o aşează între *Antonius Şi Cleopatra* şi *Pericles*, deci în jurul anului 1608. Intâia tipăritură a lui *Coriolanus* se află în Folio 1623.

Coriolanus este cea din urmă tragedie a lui Shakespeare, în care materialul poetic e dominat de acţiunea dramatică şi în care narcoticele metafizice stau ascunse.

TIMON DIN ATENA

In *Vieţile* lui Antoniu şi Alcibiade Plutarh descrie în treacăt vieaţa ciudată a unui mare bogătaş din Atena, numit Timon. El a trăit în vremea războiului din Peloponez. Ura acestui Timon împotriva atenienilor fusese amintită şi de Aristofan în comediile sale. Se pare că generozitatea sa nemărginită fusese greu încercată de

desconsiderarea concetăţenilor săi, după ce îşi dăduse toată averea în opere de binefaceri. Odată sărac, nimeni nu l-ar fi ajutat, ceea ce l-a făcut să-i urască de moarte pe toţi. Mizantropia lui Timon ajunsese celebră. Se spune că el îl iubea foarte mult pe Alcibiades şi întrebat fiind care este cauza simpatiei sale pentru tânărul svăpăiat, el răspunse: « Il iubesc, numai pentrucă ştiu bine şi sunt încredinţat că într'o zi el va fi cauza celor mai mari nenorociri ale atenienilor ». Altădată Timon a venit în mijlocul poporului adunat în Agora şi urcându-se la locul vorbitorilor spuse oamenilor, foarte miraţi că îl văd acolo: « Atenieni, am în casa mea un loc mic, unde se găseşte un smochin, în care s'au spânzurat mulţi până acum, şi pentrucă vreau să clădesc, am vrut să vă înştiinţez înainte de a pune să-l taie, că dacă vreunul din dumneavoastră vrea să se spânzure, să se grăbească ». Asemenea cuvinte circulau prin Atena şi ura lui Timon rămăsese proverbială. Timon a murit retras de oameni şi a fost înmormântat la ţărmul mării; epitaful de pe mormânt era scris tot cu versuri de ură împotriva oamenilor.

Shakespeare întâlnind pasajul din Plutarh va fi fost inspirat să scrie o *Vieaţă A Lui Timon Din Atena.* In tragedia pe care o găsim în Folio 1623 sunt însă amănunte dintr'un dialog al lui *Lucian: Misanthropos;* şi dintr'un manuscript al unui *Timon,* piesă anonimă scrisă cu mult înaintea lui Shakespeare.

Textul din Folio 1623 este cel mai desordonat text dintre toate piesele tipărite în această ediţiune. Desordinea merge până la transcrierea prozei în vers şi a

versurilor în proză ; textul lui *Timon Din Atena* pare să fie transcris pentru ediția tipărită după un manuscript neciteț. De altfel simplicitatea acțiunii și lipsa interesului dramatic în acțiunea tragediei este o indicație, că piesa a fost neterminată, sau a fost refăcută de un nepriceput. Sunt versuri frumoase lângă slăbiciuni dramaturgice. Atribuind o refacere a piesei vreunuia dintre autorii acelor vremuri ar trebui să urmăm, ceea ce pentru noi este imposibil, pe unul dintre: Heywood, Tourneur, Wilkins, Chapman, Field, Middleton, așa cum încearcă rând pe rând critica engleză.

Scena dela sfârșitul tragediei conține toată caracterizarea personajului principal. Acțiunea întreagă cât și frumusețea poetică se rezumă în verbul superb al lui Timon.

Timon: Iată, am scris epitaful meu. Mâine va putea fi văzut. Acum încep să-mi reviu din lunga mea boală a sănătății și a vieții, și toate lucrurile îmi aduc neantul. Du-te; trăiește. Fie Alcibiade năpasta voastră, voi pentru el și trăiți așa destul!

Intâiul Senator: Vorbim în zadar!

Timon: Totuși eu îmi iubesc țara și nu sunt unul ce se bucură de răul comunității, cum spune svonul comun.

Intâiul Senator: Bine spus.

Timon: Recomandă-mă compatrioților mei.

Intâiul Senator: Aceste cuvinte spuse de buzele voastre sunt demne să treacă pe buzele voastre.

Al doilea Senator: Și intră în urechile noastre ca marii triumfători în aplauzele răsunătoare.

Timon: Recomandă-mă lor. Spune-le că pentru alinarea străduinţelor lor, pentru temerile luptelor duşmane, relele, pierderile şi suferinţele de dragoste, şi pentru toate celelalte suferinţe, pe care le are corabia fragilă a naturii în călătoria nestatornică a vieţii, vreau să le arăt prietenia; vreau să-i învăţ să preîntâmpine furia sălbaticului Alcibiades.

Al Doilea Senator: Asta îmi place mult; el se va reîntoarce din nou.

Timon: Am un copac care creşte aici pe locul meu, un copac ce vreau să-l taiu pentru mine, şi în curând îl voiu doborî. Spune prietenilor mei, spune Atenei, după ordinea claselor, dela mare la mic, că cine vrea să-şi sfârşească suferinţa, să se grăbească a veni încoace înainte ca arborelui să-i miroase măduva, şi să se spânzure; vă rog, faceţi rugămintea mea.

Flavius: Nu-l mai supăraţi, totdeauna îl veţi găsi la fel.

Timon: Să nu mai veniţi din nou la mine; dar spuneţi Atenienilor, că Timon şi-a clădit casa sa veşnică sub ramura de fag, la unda amară, unde odată pe zi valul neliniştit cu clocot de spumă îl va acoperi; aici veniţi şi piatra depe mormântul meu fie-vă oracol. Buze, lăsaţi să treacă vorbele amare şi glasu-mi sfârşească. Ce-i rău să îndrepte ciuma molipsitoare! Singure mormintele fie lucrul omului şi moartea câştigul lor! Soare, ascunde razele! Timon şi-a încheiat domnia!

(Timon Din Atena: Act. V, Sc. I; 190—228).

Timon Din Atena e o lucrare slabă; interesul dramatic se concentrează asupra unui singur personaj şi acesta fără concursul unor întâmplări dramatice deosebite. Dacă interesul dramatic este nul, faptul nu e înlocuit cu prea însemnate calităţi poetice. Verbul shakespearean străluceşte ici şi colo în cursul dialogurilor naive.

Autorilor dramatici li se întâmplă adesea să greşească fără niciun remediu câte o operă, în care mărturisirile poetului se îmbulzesc; în căldura unei confesiuni, lucrarea, genială în mintea creatorului, iese la lumină cu pecetea unei mediocrităţi invincibile. Să fi voit Shakespeare o confesiune? Nu credem, pentrucă mărturisirile lui Shakespeare le vom cunoaşte printr'o poezie subtilă la sfârşit. Şi-apoi Shakespeare nu e mizantrop; dimpotrivă!

PERICLES

Cuvântul *melodramă* a căpătat în limbajul teatral înţelesul *sentimental*, cu care se intitulează producţiunile mai uşoare şi cu calităţi lacrimogene. *Pericles* şi *Cymbeline* fac o trecere melodramatică spre o epocă senină la sfârşitul operei shakespeareane. Succesul acestor două lucrări în vremea lui James I a fost destul de mare.

Pericles, Prinţul Din Tyr a fost succesul cel mai mare al stagiunilor 1608—1610 la Teatrul Globe şi Blackfriars, şi chiar multă vreme după aceea. Piesa nu a apărut în Ediţia Folio 1623 şi nici în ediţia a doua Folio 1632; abia în al treilea Folio 1664 a fost introdusă între lucrările celelalte. Datele şi referinţele

asupra lui *Pericles* arată simpatia publicului pentru această piesă veche, refăcută cu abilitate pentru gustul publicului lui Shakespeare.

Intâiul Quarto apare la 1609 cu titlul: *Ultima, şi mult admirata piesă, numită Pericles, Prinţul din Tyr, cu adevărata povestire a întregei cronici, aventuri şi soartă a numitului Prinţ; tot astfel, cu nu mai puţin ciudatele şi eroicele încercări ale naşterii şi vieţii fiicei sale Mariana. Asa cum a fost jucată în diferite şi felurite dăţi de Servitorii Majestăţii Sale la Globe pe Ţărm. De William Shakespeare.* Până la tipărirea în Folio 1664 apar ediţii Quarto la 1609, 1619?, 1630, 1635. Faptul că în anul 1609 apar două ediţii Quarto (1 şi 2) consecutive, dovedeşte cât a plăcut spectacolul publicului londonez.

Zorzi Giustinian, ambasadorul veneţian din Londra, vede împreună cu *Antoine de la Boderie,* ambasadorul Franţei, reprezentaţia dela Globe:

> « Toţi ambasadorii, cari au venit în Anglia au fost la piesă de mai multe sau mai puţine ori. Giustinian s'a dus cu ambasadorul francez şi soţia sa la o piesă numită *Pericles,* care l-a costat pe Giustinian mai mult de 20 coroane. El l-a luat de asemenea pe Secretarul Florenţei »

(Extract dintr'o dovadă Guatz-Foscarini; Veneţia 18 Apr. 1617).

Reprezentaţia frecventată de ambasadorul veneţian a avut loc până la 23 Noemvrie 1608, dată la care Giustinian părăseşte Londra.

De ce după o perioadă grandioasă Shakespeare descinde în exploatarea inutilă a unui succes ieftin, de ce când conştiinţa shakespeareană a ajuns să se fixeze în nestatornicia vieţii cu atâtea legături în eternitate, ascultăm povestea senzaţională a acestui prinţ oriental, prilej de reprezentaţie spectaculoasă, cu vorbe goale, cu sentimente nesudate nici chiar la cele câteva gânduri, depănate dintr'o uşurinţă? Publicul dela Globe obosise sub teroarea geniului shakespearean. Uşurătatea unor întâmplări aventuroase a entusiasmat. Două ore de emoţii tari şi vieaţă actuală. Iată explicaţia succesului de atunci. *Pericles* este o piesă în care personajele au multă asemănare cu întâmplările unuia sau altuia dintre englezi, cu toate că mediul şi acţiunea nu au nimic comun cu Anglia. *Variaţia, schimbările repezi, conflictele sfâşietoare, necunoscutul* sunt toate pe placul englezului de totdeauna. Aşa încât, nu putem judeca prin optica mentalităţii noastre viziunea absurdă, neverosimilă, incomprehensibilă, naivă şi superficială, a acestei tragedii. Factura nouă a acţiunii — eroul călătoreşte într'una — e posibil să fi surprins spiritul aventurierilor călători, obligaţi să rămână la ei acasă.

Pericles se duce la tiranul Antiochus ca să-i ceară mâna prea frumoasei fete a acestuia. Antiochus ducea o vieaţă incestuoasă cu fiica lui şi ucidea pe toţi pretendenţii fetei sale, sub cuvânt că nu puteau deslega o enigmă. Pericles aflând din enigmă groaznicul secret al tiranului, fuge din oraşul lui Antiochus, întorcându-se la el în oraşul Tyr. Fiind urmărit de omorîtorii lui Antiochus, el e nevoit să rătăcească mereu. El a lăsat un

înlocuitor al său în Tyr, pe bunul Helicanus, şi locueşte în Tharsus, de unde însă va pleca mai departe pe o corabie prin furtuni. Corabia naufragiază şi numai el singur scapă. Şi iar locueşte un timp într'un oraş, şi iar pleacă cu femeia sa însărcinată pe corabie prin furtună, şi nu mai ajunge în oraşul său; pentrucă între timp Antiochus a murit, lui i se întâmplă din nou nenorociri. Fata lui Pericles ajunge după mulţi ani în casele cele mai decăzute ale unui oraş oriental... Până la sfârşit totul se împlineşte cu bine. Pericles ajunge însfârşit după atâtea suferinţe şi furtuni la el în Tyr. După cum soarta i-a pedepsit pe Antiochus şi pe fiica sa pentru pasiunea lor înfiorătoare, destinul, cu toate că a adus multă suferinţă şi nedreptate lui Pericles, l-a răsplătit cu fericirea finală...

Pentru asemenea aventuri noi nu avem nicio înţelegere. Nicio formă, niciun simţimânt, niciun gând nu este valabil în acţiunea brutală şi în legănarea acestei corăbii orientale dusă de vremea rea. Acţiunea brutală din *Pericles*, ne aduce aminte de o altă prelucrare nereuşită — nereuşită pentru noi, nu putem critica publicul elizabetan —, vechiul *Titus Andronicus*.

Dar, autorul prin epilogul său ne spune: « Astfel încercându-vă mereu răbdarea, plăceri noui veţi gusta... ». Promisiunea va fi împlinită mai târziu prin poezie.

CYMBELINE

Posthumus, soţul minunatei *Imogen*, trăieşte în exil la Roma. Italianul *Iachimo* într'o discuţiune cu Posthumus

pune rămăşag cu zece mii de ducaţi în schimbul diamantului de mare preţ al lui Posthumus, că Imogeu îl înşeală. Italianul va pleca în Marea Britanie pentru a aduce dovada.

O bănuială cât de mică este însă un mare păcat. Puritatea acestei incomparabile femei, *Imogen*, este o schiţă pentru Hermiona din *Poveste De Iarnă*, dar o schiţă fermecătoare. Nimic, nicio uneltire a italianului Iachimo nu va tulbura conştiinţa neschimbată a icoanei unei adevărate dragoste. Pentru a câştiga prinsoarea Iachimo avusese grijă să aducă o scrisoare dela Posthumus pentru Imogen; intriga, minciuna nu vor fi suficiente să schimbe firea senină a demnei soţii. Introducându-se într'un cufăr în odaia de culcare Iachimo îi va fura lui Imogen o brăţară, bună dovadă a mârşăviei sale, încăpăţânate să otrăvească sufletul lui Posthumus; văzând-o schimbând rochia el observă şi semnul cu cinci raze de purpur dela sânul ei stâng, o şi mai bună dovadă a necredinţii pentru stupidul Posthumus.

Virtutea Imogenei este rând pe rând încercată şi de urîta dragoste a fiului *Reginei*, un tânăr depravat numit *Cloten*. Acesta nu va ierta virtuţii că i-a respins dragostea şi se va răzbuna. Persecutată şi victima uneltirilor, Imogen ajutată de Pisanio, un servitor credincios, va fugi într'o peşteră unde va sta ascunsă. Din nou desmoşteniţii soartei se adună la un loc ca în alte piese ale lui Shakespeare. *Belarius*, *Giuderius* şi *Arviragus* trăiesc şi ei în disgraţia lui Cymbelin, regele Britaniei. Belarius este un nobil persecutat; Guiderius şi

Arviragus sunt doi fii ai Regelui trăind şi ei o vieaţă năpăstuită sub diferite nume. Ei o vor ajuta fără să o recunoască pe sora lor Imogen. Scenele sunt din ce în ce mai aventuroase şi întâmplările voit sensaţionale. Aceste întâlniri şi toate celelalte intrigi se vor înnoda cât mai greu, pentru a face imposibilă o soluţionare a dramei.

Furia şi ambiţiunile lui Posthumus nu aduc nimic interesant acţiunii şi nici remuşcările lui Iachimo. Crima poruncită de Posthumus nu va fi îndeplinită de Pisanio şi Imogen va scăpa... Evenimentele vor fi din ce în ce mai încurcate de autor, pentru ca până la sfârşit răii să primească pedepsele destinelor diferite şi cei buni să se regăsească. Virtutea va fi nepătată, bănuiala şi gândul păcătos îndepărtat, iar îndoiala soţului ispăşită.

Banalitatea subiectului nu este înlocuită cu o formă artistică. Un critic din secolul al optsprezecelea, Doctorul Johnson, scrie despre *absurditatea* purtărilor, despre *confuziile*, *imposibilitatea* întâmplărilor, despre *imbecilitatea*... Sunt alţii, buni apărători ai acestei piese lipsite de interes. Pe noi ne-a interesat figura bravă, curată, neînchipuit de minunată a acelei frumoase Imogen. Ea domină cu plăpânda şi eterata ei făptură toate prostiile lucrării, prostii gustate de publicul lui Shakespeare, singura cauză a acestei creaţii. In lista completă a femeilor înrudite cu Imogen (Silvia, Portia, Beatrice, Rosalind, Viola, Helena, Isabella, Marina, Perdita, Miranda) s'a găsit o nouă formă a sensibilităţii feminine. Varianta nuanţată în Imogen este cu multă artă plămădită. Delicateţea şi muzicalitatea unei făpturi

feminine sunt măestrii shakespeareane înfăptuite de foarte puțini scriitori; deci într'o piesă slabă, cel care privește cu obiectivitate, va deosebi meritul geniului în concesiunea sa înțelegătoare în favoarea unui public, care i-a îngăduit fiorul acelor neuitate plimbări prin iad și printre stele.

Să remarcăm, insistența cu care Shakespeare nu renunță la feminitatea structurii sale. Coborîrea în iad nu l-a îndepărtat de farmecul nespus al adolescenții. De-a-lungul operei mâinile delicate, obrajii în care fetița și femeia se luptă gingașe, pentru a lua hotărîri decisive în viață, ochii mirați, în care râsul și plânsul descoperă întâia bucurie și durere, chipurile de zăpadă proaspătă înviorează gestul lăuntric al poetului. Urmărind aceste făpturi îl vom cunoaște pe cel ce nici în moarte nu uită frumosul etern al vieții mereu tinere, mereu fragede. Privind mișcările cuminți ale creatorului, la patruzeci și șase de ani, nu ne ferim să pătrundem în cutele intime ale cugetului său.

POVESTE DE IARNĂ

Viața noastră e o *iarnă* și povestea ei mărginită în *timp. Greșelile* noastre fac *suferința;* toate greșelile *sunt* ale pământului și *nu sunt* ale veșniciei. Cum altfel decât prin *iubire* se face *primăvară* în mijlocul iernii?

Poveste De Iarnă este penultima mărturisire a unui poet. Origina subiectului s'a găsit a fi în povestirea lui Greene, *Pandosto sau Triumful Timpului* (1588) retipărită în 1607 sub titlul *Dorastus și Favonia.* Greene a

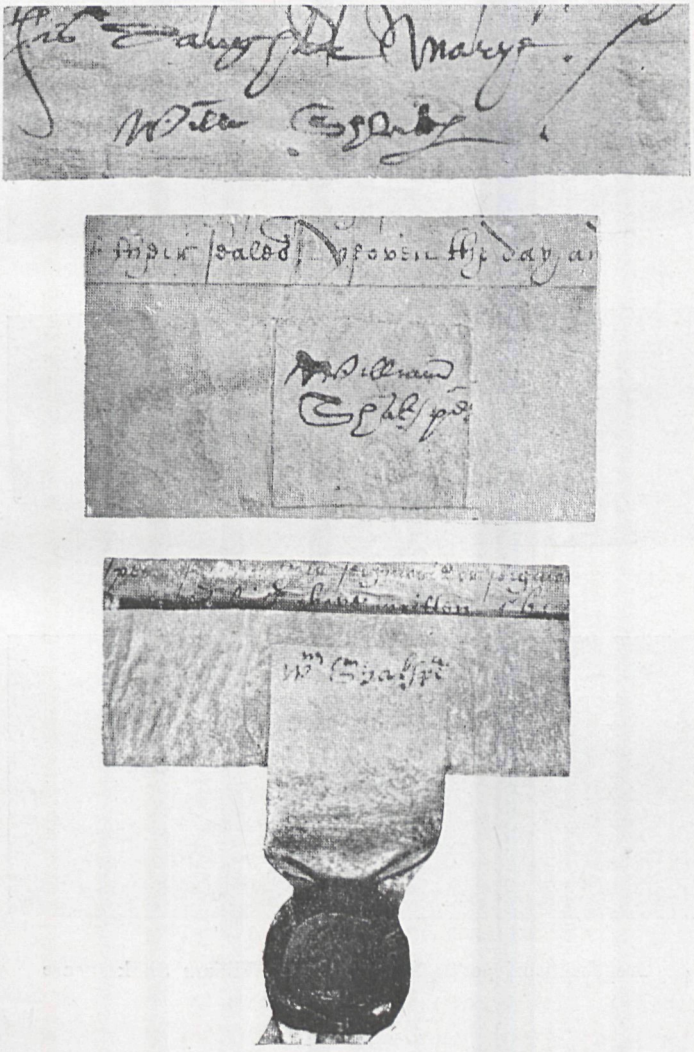
împrumutat subiectul dintr'o întâmplare petrecută în secolul XIV în Polonia şi Bohemia. Câteva nume au fost luate din *Arcadia* lui Sidney, Florizel din *Amadis de Gaule* şi Autolycus din *Odiseia*. Episodul statuii vii e sugerat din Lily şi Marston.

Dar când poetul alege un subiect şi cântă pe această vioară tainele lumii, noi să stăm în căutarea originilor unui subiect? Oare, când Shakespeare ne sboară între timp şi veşnicie, noi să-i căutăm a dovedi, că nu este mare în Bohemia? In desăvârşita libertate a poeziei geometria şi geografia dispar, muzica le înnecă. Ben Jonson nu şi-a închipuit măcar, divinitatea strecurată prin spiritul lui Shakespeare în *Poveste De Iarnă*.

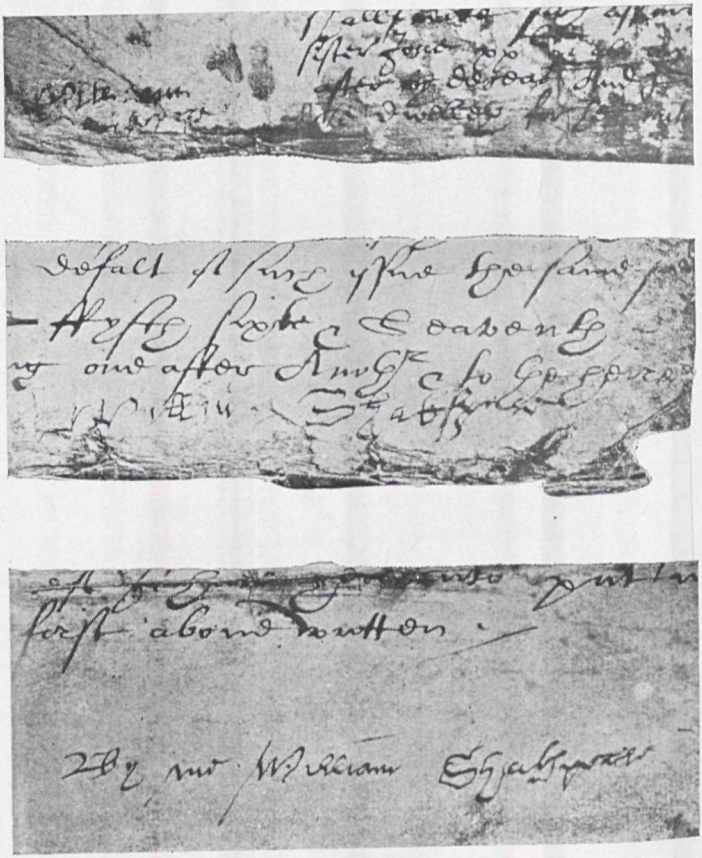
Doi regi sunt prieteni, buni prieteni din copilărie. *Leontes* e rege în Sicilia şi *Polixenes* în Bohemia. Prietenul din miazănoapte vine la cel din miazăzi.

> Eram ca mieii gemeni sburdând în soare
> şi behăind unul la celălalt; ne 'mpărtăşiam
> ca nevinovăţia către nevinovăţie; nu cunoşteam
> ştiinţa de a face rău, nici nu visam,
> că vreunul ar putea fi. De-am fi urmat această vieaţă
> şi duhul nostru simplu nicicând n'ar fi căutat în sus
> cu sânge pătimaş, puteam răspunde cerului
> îndrăzneţ: « nevinovat », răscumpărând înşelătoria
> noastră ereditară.
>
> (Poveste De Iarnă: Act. I, Sc. II; 67—75).

Cu această înţeleaptă imagină Polixenes îi mărturiseşte *Reginei Hermiona* prietenia adevărată a lui pentru



Trei iscălituri pe diferite acte ale lui William Shakespeare



Trei iscălituri pe testament ale lui William Shakespeare

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI
BIBLIOTECA

Leontes, soţul Hermionei. El a stat la regele din miazăzi nouă luni şi ar vrea să se întoarcă la tronul său din miazănoapte. Leontes vrea să-l reţină. Polixenes vrea să se reîntoarcă în regatul său. Hermiona intervine şi îl înduplecă să mai rămână. In bucuria lui Leontes naşte o bănuială: Hermiona îl înşeală cu Polixenes. «Am în mine un *tremor cordis*», spune Leontes. Şi dintr'odată în cerul senin mediteranean apare sufletul minor al lui Othello. S'ar părea că Shakespeare îl rescrie pe Othello, pentru a ne revela *cum se greşeşte*.

Imaginaţie! ţinta străpunge centrul.
Tu faci posibile lucrurile imposibile,
comunici cu visurile; — cum poate fi asta? —
Tu eşti coactivă cu ceea ce e ireal,
şi te 'ntovărăşeşti cu nimicul;
Tu poţi să te împreunezi cu ceva; şi o faci,
şi asta în afară de poruncă, şi o observ, —
şi asta până la infectarea minţii mele
şi încruntarea frunţii mele.
(Poveste De Iarnă: Act. I, Sc. II; 139—147).

Leontes îşi turbură sufletul cu o greşală, va acuza pe cel mai bun şi nevinovat prieten, va acuza virtutea, pe Hermiona, eternul femenin al operei shakespeareane, îşi va privi copilul şi contemplând materia şi timpul se va demoniza. In mişcarea răufăcătoare a orbitei gândului său el emană acţiuni nefaste. Hermiona este asvârlită în închisoare şi Polixenes fuge ameninţat cu moartea. «Cum s'a făurit ideea aceasta?» întreabă cu indignare

Polixenes. Nimeni nu poate răspunde, toţi refuză s'o creadă, toţi sunt laşi şi ascultători ai regelui în eroare. Hermiona naşte o fată în închisoare. Crezând că Leontes va fi readus la sentimente fireşti, *Paulina*, soţia lui *Antigonus*, îi aduce fata nou născută, însă nimic nu-l convinge. Leontes suferă; suferinţa Hermionei nu interesează drama, în fapt ea nu suferă, ea rămâne simbol. Hermiona nu mai face parte din acţiunea dramatică. Chinul lui Leontes nu are limite...

> Nici noaptea, nici ziua nu-i odihnă; este numai slăbiciune
> să porţi realitatea asta, — simplă slăbiciune.
> Cauza de n'ar fi în vieaţă, — parte din cauză,
> ea, adultera; căci regele prostituat
> este cu totul în afară de braţul meu, în afara nehotărîrii
> şi răzbunării minţii mele, dovada; dar pe ea
> pot s'o îngenunchiez în faţa mea; — să presupunem că ar fi moartă,
> aruncată focului, jumătate din odihnă
> va veni din nou în mine...
>
> (Poveste De Iarnă: Act. II, Sc. III; 1—9).

Paulina lasă copilul înfăşat la picioarele lui Leontes. Mânia lui Leontes va urmări bietul prunc. Antigonus primeşte porunca de a-l arde, însă el neavând suflet s'o facă şi ducându-l pe ţărmul pustiu al Bohemiei îl părăseşte. Pruncul va fi găsit de păstori şi crescut acolo... Trec şasesprezece ani. Şi *Timpul* vorbeşte:

«Eu, care plac unora, îi încerc pe toţi, bucurie şi groază celor buni şi răi, eu care fac şi distrug eroarea, acum e sarcina mea în numele Timpului să bat din aripile mele. Să nu-mi faceţi o vină, mie sau sborului meu repede, că alunec peste şasesprezece ani, şi las creşterea nevăzută a acestui vid larg; ştiind că e în puterea mea să răstorn legea, şi într'o oră, din mine născută, să făuresc şi să nimicesc un obiceiu, lăsaţi-mă să fiu Eu acelaş de înainte de a fi fost primită ierarhia veche şi cea nouă. Sunt martor timpurilor care le-au întrebuinţat; pot sluji şi celor mai proaspete lucruri ce domnesc acum şi să învechesc strălucirea prezentului, aşa cum pare acum să fie povestea mea. Cu permisiunea răbdării voastre, Eu întorc cristalul meu şi dau vederii mele atâta mărime ca şi cum între timp aţi fi adormit. Lăsându-l pe Leontes, — rezultatele geloziilor sale necugetate l-au copleşit într'atât, încât el se închide în singurătate, — închipuiţi-mă, gentili spectatori, că acum eu sunt în frumoasa Bohemia; şi amintiţi-vă bine, v'am spus de un fiu al regelui şi pe cari îl numesc acum, Florizel; şi în grabă vă vorbesc de Perdita, azi crescută în graţie egală cu minunăţia ei; ce i se va întâmpla mai târziu nu vă pot povesti. Dar să lăsăm noutăţile Timpului să fie cunoscute, când se vor desfăşura. Fata păstorului şi ceea ce o priveşte pe ea şi ce urmează este dovada Timpului. Pentru aceasta, de aţi pierdut timpul vostru mai rău decât acum, daţi-mi voie; dacă niciodată, Timpul el însuşi vă

mărturiseşte şi vă doreşte cu seriozitate să nu-l pierdeţi mai rău.

(Poveste De Iarnă: Act. IV; Timpul, Chorus).

Aici, unde ne-aruncă Timpul, este primăvară. Florizel o iubeşte pe minunata Perdita. Păstorii sărbătoresc veşnica tinereţe a pământului, căci ei sunt mai aproape de Carul mare al cerului, de Luceferi şi de bucuria pământului. *Autolycus*, unchiul lui Ulise, vinde şi cumpără mărunţişurile Timpului; el fură şi minte, înşeală şi cântă, este ticălos şi are haz. Veşnic tânărul unchiu al lui Ulise cunoaşte pământul, legile şi fărădelegile oamenilor. Autolycus e un jucător nepăsător. Naivitatea iubirii pământeşti şi fericirea acestei bucurii primăvăratice sunt în iarna poveştii întregii opere shakespeareane o suprapunere de omagiu melancolic al poetului pentru Vieaţă.

Dar totuşi Timpul nu rezolvă nimic prin această întoarcere a lentilei spre fericire; greşala şi suferinţa există în acelaş Timp. Dincolo de oaza fericită pustiul şi setea lui Leontes...

Paulina: De v'aţi însura una câte una cu toată lumea, sau din toate aţi culege câte ceva bun să făcă o femeie perfectă, cea pe care aţi ucis-o va fi fără asemănare.

Leontes: Aşa cred. Ucisă? Ea ucisă de mine! Da, am făcut-o; dar mă loveşti crud, zicându-mi că am făcut-o; cuvântul e mai amar pe limba ta decât în gândul meu. Acum, bine acum; dar să n'o mai spui.

(Poveste De Iarnă: Act. V; Sc. I; 13—20).

Leontes nu-şi dă seama, că Hermiona nu poate fi ucisă. Buna şi curajoasa Paulina îi încearcă toată groaznica remuşcare stratificată în Timp. Hermiona trăieşte ascunsă în casa Paulinei. Leontes va veni în casa ei împreună cu Polixene, Florizel şi Perdita. Paulina îi vorbise de o statuă asemănătoare Hermionei. Eternul feminin a îngheţat în Timpul suferinţei omului în eroare şi iată omul venind din nou să contemple principiul veşniciei...

Leontes: O, severă şi bună Paulina, ce mare a fost consolarea avută dela tine!

Paulina: Ceea ce, stăpâne suveran, n'am făcut bine, am gândit bine. Toate serviciile mele mi le-aţi plătit bine; însă, condescendenţa aceasta cu care mă onoraţi de a veni în sărmana mea casă cu fratele încoronat şi cu moştenitorii logodiţi ai regatelor este o mărinimie a harului Vostru la care niciodată nu va putea răspunde vieaţa mea.

Leontes: O Paulina! Vă cinstim cu nelinişte; dar am venit să vedem statua reginei noastre; am parcurs galeria voastră, nu fără multă mulţumire pentru atâtea curiozităţi, însă nu am văzut-o pe aceea pe care fiica mea a venit s'o vază, statua mamei sale.

Paulina: Ca în vieaţă ea este neîntrecută; atât de asemănătoare este ei, încât sunt încredinţată bine că întrece orice aţi văzut vreodată, sau a făurit mâna omului; iată de ce o ţin singură de o parte. Dar, este aici: pregătiţi-vă să vedeţi vieaţa atât de leit imitată, după cum somnul liniştit este aidoma morţii; priviţi şi spuneţi, că e frumos. (Paulina

dă la o parte o perdea şi o arată pe Hermiona ca o statuă). Mi-e dragă tăcerea voastră, ea arată cât de minunaţi sunteţi; dar totuşi vorbiţi; întâi, Voi stăpâne. Nu se aseamănă întru câtva?

Leontes: Infăţişarea ei firească! Piatră scumpă, dojeneşte-mă, ca să-ţi pot spune, într'adevăr tu eşti Hermiona...

(Poveste de Iarnă: Act. V, Sc. III; 1—25).

Leontes şi-a revenit prin suferinţă. El contemplează din nou virtutea şi crede în ea. Abilitatea Paulinei insistă...

Paulina: Intr'adevăr, stăpâne, dacă m'aş fi gândit, că vederea sărmanei mele icoane vă va turbura într'atât — deoarece statua e a mea — nu v'aş fi arătat-o.

Leontes: Nu trage perdeaua.

Paulina: Nu trebue s'o contemplaţi mai mult, altfel închipuirea Voastră va crede că ea se mişcă.

Leontes: Lasă să fie, lasă să fie. — Aş fi vrut să fiu mort, dar cred, nu se pare, chiar că... Cine a fost cel care a făcut-o? — Vezi, seniore, nu vi se pare că respiră? şi că prin vinele sale curge sânge cu adevărat?

Polixenes: Lucrare de meşter! Pe buzele ei pare caldă adevărata vieaţă.

Leontes: Fixitatea ochilor ei are înăuntru vieaţă, atât de măiastră este iluzia.

Paulina: Vreau să închid perdeaua. Stăpânul meu este într'atât de transportat, încât ar putea crede că este vie.

Leontes: O dulce Paulina! fă-mă să gândesc aşa douăzeci de ani înainte! Nicio înţelepciune cunoscută a lumii nu poate întrece plăcerea acestui delir. Lăsaţi-mă în linişte.

Paulina: Imi pare rău, sire, de a vă fi turburat într'atât; dar aş putea să vă emoţionez mai mult.

Leontes: Fă-o Paulino; pentrucă această emoţie are atâta dulceaţă cât orice consolare sinceră. Incet, îmi pare, de-acolo dela ea vine un aer; ce măiastră unealtă a săpat respirarea! Niciunul să nu râdeţi, vreau s'o îmbrăţişez.

(Poveste De Iarnă: Act. V, Sc. III; 56—80).

La hotarul dintre real şi ireal a fost adus demonizatul Leontes. Din Timp oamenii privesc veşnicia. Deci se poate contempla eternitatea! Shakespeare ne arată cu simplitate liniştea omului scăpat din teroarea şi mila tragică! Acum Hermiona vine din nou printre noi.

Paulina: E necesar, să vă deşteptaţi credinţa. Deci toţi să stea liniştiţi; sau cei cari gândesc că este o ocupaţie nedemnă ceea ce fac, să se retragă.

Leontes: Incepe; niciun pas nu se va mişca.

Paulina: Muzică, trezeşte-o! Incepe! (*Muzică*). E timpul; coboară; să nu mai fii de piatră; apropie-te; încremeneşte-i de uimire pe toţi cari te privesc. Vino; îţi voiu deschide mormântul; însufleţeşte-te; mai

mult, vino departe; dăruieşte morţii tăcerea ta, că dela ea vieaţa dragă te răscumpără. — Vedeţi, se însufleţeşte. (Hermiona coboară de pe piedestal) Nu vă cutremuraţi; mişcările ei vor fi sfinte tot aşa cum vraja mea e legitimă; nu vă depărtaţi de ea, ca să nu o vedeţi murind din nou; atunci o ucideţi de două ori. Aşa dar, întinde-i mâna; când ea era tânără, o îndrăgeai; acum în vârstă, ea e pretendenta!

Leontes: O, ea e caldă! (O îmbrăţişează). Dacă aceasta e vrajă, fie un obiceiu tot atât de recunoscut, ca faptul de a mânca.

(Poveste De Iarnă: Act.V, Sc. III; 94—111).

Critica literară are în privinţa *Povestei De Iarnă* multe păreri. Acum în urmă vreo câţiva au căzut de acord şi au numit piesa o *Romance*. Există pe lume şi indivizi, cari numără literele dintr'o poemă şi botează strădania lor cu un nume. Mai sunt alţii cari şi astăzi se ceartă să-i dea acestei piese un alt nume. Mai are nevoie piesa de vreun nume? Câte cusururi nu s'au găsit de către numărătorii de litere ba în acţiune, ba în actul IV, ba în versul cutare! Goethe e unul dintre puţinii adoratori ai acestei minunate poezii; sfârşitul din *Faust* cântă:

Das Unbeschreibliche
Hier ist's getan;
Das Ewig — Weibliche
Zieht uns hinan.

Dorul de vieaţă al lui Shakespeare se împleteşte pe nuanţe de gânduri în chinul unui personaj, dar şi în ghirlande nenumărate de ritmuri. Perditei nu-i mai ajung florile, atâta de mare-i primăvara sufletească: «O Proserpina! de-aş avea acuma, florile ce'n spaimă tu le laşi să cadă din carul lui Pluton!». Shakespeare revelează magistral sufletul oamenilor săi; măestria este atât de extraordinară, încât atmosfera din sufletul omului cuprinde natura întreagă, schimbă anotimpul prin prezenţa sentimentală, iarna devine primăvară prin cuvânt.

Simon Forman a văzut o reprezentaţie cu *Poveste De Iarnă* la Teatrul Globe Miercuri 15 Mai 1611. El povesteşte în însemnările sale, ce îşi mai aduce aminte din subiectul piesei. O altă reprezentaţie a fost la Curte în 5 Noemvrie 1611. Piesa a fost scrisă între 1610 şi 1611. Intâia tipăritură se află în Folio 1623.

La un interval de 2500 ani Autolycus, unchiul lui Ulise a ajuns un pungaş într'o piesă de Shakespeare. De ce tocmai *Autolycus* şi nu un nume oarecare de englez mai la îndemână? Partea cea mai interesantă în complexul shakespearean este formată din urmărirea motivelor din trecutul culturii europene, de nerecunoscut în întrebuinţarea lor nouă. Şi faptul că ele sunt de nerecunoscut, încât par întrebuinţate din capriciul straniu al unui geniu, are semnificaţie. Incercăm de multe ori disperarea, de a nu ne putea opri la fiecare colţişor în multilaterala operă consacrând fiecărui amănunt zeci de pagine.

FURTUNA

Dacă prin măestria ta, părinte scump, tu ai
stârnit în acest urlet apele sălbatec, potoleşte-le.
Cerul, pare, că ar vrea să reverse smoală puturoasă,
de n'ar fi marea, care-asvârlindu-se 'n obrazul
cerului
să stingă focul. O! eu am suferit
cu cei ce i-am văzut în suferinţă. Un mândru vas,
ce purta fără 'ndoială o nobilă făptură,
în ţăndări sfărâmat. O! ţipătul ce m'a izbit
în fundul inimii! Sărmane suflete, ele-au pierit!
De-aş fi fost un zeu puternic, aş fi scufundat
marea sub pământ, mai înainte
ca să fi înghiţit într'astfel corabia falnică,
şi sufletele pe care le purta.
(Furtuna: Act. I, Sc. II; 1—13).

Aşa vorbeşte diafana făptură *Miranda* în locul lui Shakespeare. O privire peste furtuna întregii sale creaţiuni, peste naufragiul corăbiei sale de rege. *Furtuna* este un sfârşit al poeziei, un delicat testament poetic, o despărţire. Dramaturgul lasă poetului sarcina unei despărţiri pentru totdeauna de regi, nebuni, zei, zeiţe, principi, beţivi, soldaţi, vrăjitori, ţărani, spirite bune şi rele, oameni cinstiţi şi necinstiţi, rătăcitori prin lume şi oameni cuminţi.

Furtuna s'a reprezentat la Curte în 1611 Noemvrie 1 şi din nou în iarna 1612—1613. In scenarii de *commedia dell'arte*, în nuvele spaniole şi italieneşti se găsesc asemănări cu magicianul *Prospero*, cari stârnind o furtună

înnecă o corabie regală. Faptul că Shakespeare şi-a extras subiectul din scenarii de comedia dell'arte este semnificativ. In MSS Casanatense 1212 la Roma sunt patru scenarii asemănătoare subiectului *Furtunei: La Pazzia di Filandro, Gran Mago, La Nave, Li Tre Satiri.* In piesa lui Shakespeare personajele *Trinculo* şi *Stephano* vor să fure cartea de vrăji a lui Prospero; acelaş lucru îl fac şi în *Li Tre Satiri* Pantalone şi Zanni unui Mago.

Nici subiectul, nici personajele, nici elementele disparate din care a fost construită *Furtuna* nu au însemnătate. Gândul scriitorului nu depăşeşte cadrul unui *poem dramatic* cu simboluri naive, contraste uşoare, sentimente definite cu simplitate şi fără dramaticul obişnuit. In afară de întâia scenă, a corăbiei regale în mijlocul furtunii, totul se rezolvă în poezie.

Miranda şi *Ferdinand,* fiul regelui din Neapole, rămân o pereche de adolescenţi ideali; *Prospero* şi *Caliban,* contrastul dintre omul învăţat şi omul primitiv, primul stăpânind prin gând lumea, celălalt forţa brutală şi pământească; celelalte personaje stau cu păcatele lor pe diferite trepte morale între extremele Prospero şi Caliban.

Pe o insulă fermecătoare, unde aerul e muzică, naufragiază toţi eroii poemului. *Ariel* este duhul nevăzut, care-l ajută pe Prospero în toate faptele sale. Cauzele naufragiului tuturor este răutatea omenească. Prospero şi Ariel vor vrăji cu un scop toate fiinţele, şi scopul este armonia societăţii şi a sufletului.

Cântecul lui Ariel

Pe nisip galben călcaţi,
Veniţi, mâini daţi;
când plecat v'aţi sărutat —
şi mare'a stat —
ici, colea jucaţi uşor,
duhuri dulci cântaţi în cor.
Ascult!
(*Refren împrăştiat înăuntru:* Hau! Hau!)
câinii lătrând.
(*Refren împrăştiat înăuntru:* Hau! Hau!).
Ascult! Aud
cocoşul îngâmfat cântând.
(*Strigăt:* Cucurigu).

Ferdinand

Unde să fie această muzică? în aer? sau pe pământ?
nu se mai aude: — şi bineînţeles e închinată
vreunui zeu al insulei. Şezând pe un dâmb,
jeluiam din nou corabia nimicită a regelui, tatăl meu;
această muzică lunecând pe ape s'a scurs în mine
liniştind dintr'odată şi furia lor şi durerea mea
cu melodia ei dulce. De atunci am urmat-o
sau mai bine spus, ea m'a călăuzit;
dar a dispărut; nu, din nou începe.

Ariel (cântă)

Mort sub cinci stânjeni tatăl tău;
oasele-i se fac mărgean,
perla asta-i ochiul său;

piere 'n el nimic în van,
ci se schimbă 'n mări străin
în ceva bogat, hain.
Ceasuri, nimfe clopot trag
(*Refren înăuntru:* Bing-bang).
Ascult', acum le-aud: Bing-bang.
(Furtuna: Act. I, Sc. II; 375—401).

Minunata naivitate a întregului poem, copilăria și seninătatea, surâsul ușor și ritmul liniștit ca un cântec limpede dintr'o insulă în partea de miazăzi a lumii, caracterizează toată dulcea stare sufletească a geniului trecut de furtună. Cât de fermecătoare sunt în textul original, imposibile de tradus, sunetele versului, jucăriile acestea ale unui spirit, ce a fost atât de demonizat! Gingășia lui Ariel și mișcările sale de zefir îl urmăresc pe cumpătatul Prospero. Sclipătul acestor silabe însorite, cu care se joacă bătrânul Shakespeare, în rana frumuseților de totdeauna, accentul gândurilor sale amorțite ca într'un vis, restabilesc energia tragică într'un plan de renunțare. Înțelepciunea lui Prospero îl vrăjește pe poet.

« Arăți, fiul meu, oarecum mișcat, ca și cum ai fi îngrozit; fii vesel, domnule. Acum s'au sfârșit petrecerile noastre. Acești actori ai noștri, precum ți-am spus înainte erau cu toții duhuri, și s'au prefăcut în aer, în aer subțire. Și asemenea țesăturii fără rost a acestei năluciri, turnurile acoperite de nouri, palatele falnice, templele solemne,

măreţul pământ el însuşi, da, toţi cari fac parte din el, vor pieri şi, asemenea acestui dispărut spectacol nesubstanţial, nu vor lăsa înapoia lor nici măcar fum. Suntem dintr'o plămadă din care se fac visurile, şi vieaţa noastră mică e rotunjită cu un somn. Sunt mâhnit, domnule, fiţi îndurători cu slăbiciunea mea. Mintea mea bătrână e turburată. Nu fiţi îngrijaţi de beteşugul meu. De vă face plăcere, vă retrageţi în coliba mea şi acolo odihniţi-vă. Voiu face un drum sau două să liniştesc înţelegerea-mi sdruncinată ».

(Furtuna: Act. IV; Sc. I; 146—163).

Liniştea poetului a venit din cunoaştere. Ce fac toţi ceilalţi.? Ariel răspunde.

« Ţi-am spus, stăpâne, că erau încinşi de băutură; erau atât de viteji, încât loveau aerul pentrucă le sufla în obraji; băteau pământul pentrucă le săruta picioarele, atrăgându-i totuşi mereu spre uneltirea lor. Atunci am bătut în toba mea, la care, asemeni mânjilor neîncălecaţi, şi-au ciulit urechile, şi-au închis pleoapele, şi-au ridicat nasurile, mirosind în acest timp muzica. Aşa le-am vrăjit urechile, încât ca viţeii mi-au urmat mugetele prin trandafiri ţepoşi, drog ascuţit, drăcilă împungătoare şi spini, ce intrau în glesnele lor slabe. La urmă i-am lăsat în balta plină de mocirlă dincolo de coliba voastră, jucând până la bărbie, aşa încât lacul puturos nu puţea mai mult decât picioarele lor ».

(Furtuna: Act. IV, Sc. I; 171—184).

Astfel naşte contrastul izbitor al stării oamenilor în continua lor amăgire cu plămada conştientă şi singuratică a lui Prospero. Ura firească a oamenilor pentru Prospero apare din lipsa unei înţelegeri. Fericirea lui Caliban este distrusă de Prospero, de cunoştinţă; de când Caliban a învăţat, cum să numească luminătorul cel mare şi cum pe cel mic ce ard ziua şi noaptea, el se simte despărţit de insulă. Numai bucuria de a gândi îl face fericit pe om. Dar Caliban are bucuriile pământului:

« Lasă-mă să te duc acolo unde cresc merii pădureţi; cu unghiile mele lungi îţi voiu săpa trufe; 'ţi-arăt cuibul gaiţei, şi te voiu învăţa cum să prinzi în laţ maimuţa sprintenă; te voiu duce la ciorchini de alune şi câteodată îţi voiu aduce dintre stânci tineri pescăruşi. Vrei să mergi cu mine? ».

(Furtuna: Act. II, Sc. II; 180—185).

Societatea visată de nobilul cinstit Gonzalo, cel mai cum se cade între oamenii *Furtunii*, este totuşi imposibilă. El ar vrea ca natura să dea la iveală tot belşugul şi poporul nevinovat să se hrănească. Cazna şi sudoarea frunţii nu vor mai fi, şi nici trădarea, crima, spada, suliţa, cuţitul, puşca, nici nevoia de armă. Utopica societate a lui Gonzalo este luată din *Essais* ale lui *Montaigne* (Cap. XXI; Cartea I, Des Cannibales). Concluzia naivităţii lui Gonzalo, respectată de Prospero, va fi pentru cetitor singurătatea frumosului.

Căsătoria lui Ferdinand cu Miranda este o împlinire în timp a unei slujbe sfinte, a unei armonii. Discordia

e astfel îndepărtată de iubirea divină luminată de Zeiţe. O muzică lină coboară pe lume. Nimfele şi ţăranii veseli, Olimpul şi pământul cântă cântecul sfinţeniei casnice. *Junona*, *Ceres*, *Iris*, nimfele şi naiadele îndeamnă poporul:

Cosaşi, sleiţi de August, arşi de soare
veniţi din câmp cu firi veselitoare,
cu pălării de paiu sărbătoriţi
şi toţi vioaie nimfe să 'ntâlniţi
în jocuri ţărăneşti.

Ca o aducere aminte a veseliei poetice de altădată, ca un sunet de clopoţei în depărtare se aude Ariel:

Unde-albina suge, sug,
într'o ghiocea stau crug;
dorm, când strigă bufniţa...

Această clipă a bucuriei ţăranilor, a zeilor şi a vrăjiţilor, peste care Prospero priveşte cu seninătate şi mulţumire melancolică, o punem alături de « muzica populară » (muzica turcească) dela sfârşitul Simfoniei IX a lui Beethoven; se aude în depărtare, creşte în trecere şi se depărtează cântecul umanităţii... Şi spovedania lui Prospero va fi scurtă:

« Voi, zâne ale dealurilor, pâraielor, lacurilor stătătoare şi păduricelor, şi voi, care pe nisipuri cu piciorul fără urmă îl vânaţi pe Neptun când se

retrage şi fugiţi de el, când se întoarce; şi voi piticilor, care la lumină de lună faceţi cerculeţe verzi şi acre, din care mioara nu rupe; şi voi, care vă treceţi vremea plămădind ciuperci la miez de noapte, care vă bucuraţi la auzul clopotelor solemne de Vecernie, cu ajutorul cărora — cât de slabi meşteri aţi fi — am întunecat soarele în amiază, am chiemat afară vânturile 'n răscoală şi între marea verde şi bolta de azur am iscat urlet de războiu. La tunetul dătător de groază am pus foc şi am despicat stejarul tare al lui Jupiter cu propria sa săgeată. Ţărmul înaintat cu temelia puternică l-am sguduit şi din rădăcini am desţelenit pinul şi cedrul; la porunca mea mormintele şi-au trezit adormiţii, s'au deschis, şi i-au dat libertate prin vraja mea atât de puternică. Dar această magie necioplită o lepăd aici; şi după ce voiu fi cerut puţină muzică celestă — ceea ce o fac acum — pentru a hotărî asupra sentimentelor mele cărora e sortită această vrajă eterică, voiu frânge bagheta mea şi o voiu îngropa la câţiva stânjeni în pământ, şi îmi voiu scufunda cartea, mai adânc decât s'a măsurat cândva adâncimea *(Muzică solemnă)*.

(Furtuna: Act. V, Sc. I; 33—57).

Impăcarea posedatului cu el însuşi, cu Destinul, iată tema *Furtunii*, care este cea din urmă piesă scrisă de William Shakespeare şi cea dintâi a ediţiunii *princeps* numită Folio 1623. Ben Jonson numeşte *Poveşte De*

Iarnă şi *Furtuna* farse, caraghioslâcuri *(Drolleries)*; ele sunt însă explicaţia cea mai înaltă a spiritului de lucru al poetului şi mărturisirea de credinţă a artistului. Intrebuinţarea elementelor disparate: o zeiţă greacă, un rege al Neapolelui, un marinar englez elizabetan, o rugă creştină, un duh cu nume ebraic şi folklor englezesc, nu este un caraghioslâc. Tâlcul aducerii acestor elemente la un loc vine în istoria artei la timp, pentru un joc dramatic ce cuprinde un catharsis personal şi unul european. Oare are însemnătate pentru o contemplaţie, faptul că în anul 1609 Sir Thomas Gates cu Sir George Somers fac o călătorie spre Virginia împreună cu o mie cinci sute de colonişti şi dând de o furtună aproape de Bermude corabia « Sea-Adventure » naufragiază? Sau are vreo însemnătate faptul că într'o piesă germană a unuia *Jacob Ayrer* (mort în 1605) cu titlul *Die Schöne Sidea* este un magician prinţ, care are o singură fată?... Subiectele cu magicieni sunt obişnuite în evul de mijloc şi în Renaştere; însă magia unor versuri atât de muzicale nu depinde de niciun subiect. *Furtuna* este o nestemată muzicală de linişte.

« Vraja se pierde cu încetul; şi asemenea dimineţii care se furişează în urma nopţii topind întunerecul, astfel sentimentele lor încep să alunge fumurile neştiutoare ce învăluesc raţiunea lor mai limpezită... Inţelegerea lor începe să se umfle şi fluxul apropiat în curând va acoperi ţărmul înţelegerii, ce zace acum duhnind şi mocirlos. Niciunul dintre ei, privindu-mă încă, n'ar putea să mă

cunoască; — Ariel, du-te şi adu-mi pălăria şi sabia din colibă...».

(Furtuna: Act. V, Sc. I; 64—68; 79—84).

Shakespeare iese la rampă în tăcerea întunerecului londonez din întâiul sfert de veac al şeaptesprezecelea şi la lumina candelelor vorbeşte unui public, format din toate personajele sale adunate la reprezentaţia de adio a comedianului-poet. Şi în faţa eroilor săi, tatăl atâtor *dramatis personae* spune:

Şi sfârşitul meu e disperarea,
de n'aş fi mântuit de *rugăciune*...

(Furtuna: Epilog; 15—16).

Se sting candelele şi Shakespeare trece pe lângă Caliban, care îi şopteşte lui Stephano şi poate vreunui Trinculo: «Nu-ţi fie frică! Insula e plină de sgomote, sunete şi arii dulci, plăcute, şi nu vatămă. Mii de instrumente clincănesc câteodată, şi sbârnâie lângă urechile mele; şi câteodată glasuri mă adormeau din nou, când mă trezeam după somn lung. Şi atunci în vis, mi se părea că nourii se desfac să-mi arate bogăţii gata să se prăvălească pe mine; aşa încât, când mă trezeam, plângeam s'adorm din nou». Shakespeare îşi asculta cuvintele luate de o furtuna străină, departe...

HENRY VIII

Cronologia operelor lui Shakespeare admite piesele *Henry VIII* şi *Două Rude Nobile* după solemnul sfârşit

din *Furtuna*. Ediţiunea Folio 1623 atribue lui Shakespeare una singură din ele, *Henry VIII*. Critica a constatat mâna lui Shakespeare în cele două lucrări; deoarece Folio 1623 înscrie una din ele, este în general luată în considerare această tragedie istorică a vieţii lui *Henry VIII*. Totuşi sunt evidente două stiluri: a lui *Fletcher* în *Henry VIII* şi a lui *Beaumont* în *Două Rude Nobile*.

Ce este al lui Shakespeare în *Henry VIII*? Cercetătorul Spedding afirmă că ar fi fost scrise de Shakespeare: I, 1, 2; II, 3, 4; III 2. 1—203; V 1. Intr'adevăr din probabila colaborare a lui Shakespeare cu Fletcher sunt indicaţii că marele dramaturg nu a avut prea mare interes pentru piesă, cât a avut pentru colaborarea în sine cu tinerii scriitori angajaţi de compania dela Globe şi Blackfriars.

Henry VIII s'a jucat în seara de 29 Iunie 1613 când a ars Teatrul Globe. Incendiul a fost pricinuit de descărcarea armelor menţionată în text la I, 4; 49. Streaşina de paie a teatrului ia foc şi în două ore toată clădirea se ruinează.

Amănuntele istorice pentru această lucrare sunt luate din *Holinshed* şi din *Cartea Martirilor* a lui *Foxe*.

Reprezentarea piesei a fost făcută cu un lux şi cu o strălucire neîntâlnită în teatrele londoneze din acea vreme. Numărul mare al personajelor şi fastul vremii în care se petrece acţiunea prilejuia un mare spectacol. Gândul acesta dintr'un început, gândul de a construi spectaculosul epocii dăunează; totuşi sunt scene minunate în această tragedie.

Domnia regelui Henry VIII este una din cele mai interesante din punctul de vedere al tragediilor regale ale lui Shakespeare. Reînvierea unei conştiinţe naţionale prin spiritul ofensiv al acestui rege voluntar, orgolios şi mândru putea să fie subiectul unei grandioase tragedii. Lipsa unei perspective istorice, lipsa amănuntelor istorice, dificultatea de a zugrăvi o vieaţă de rege, de care îşi mai aminteau bătrânii, personalitatea confuză a celui ce a rupt cu Biserica Romană, pentru un dramaturg elizabetan cu menajamente în scrisul său, fac din *Henry VIII* o tragedie de prezentare a unor caractere.

Regina Katharine, întâia soţie a lui Henry VIII, e mult mai interesantă decât toate personajele tragediei. Regina se face interpreta sentimentelor poporului şi intervenţia ei ridică vreo câteva din birurile pe care, stăpânirea abilă a *Cardinalului Wolsey* le impune. Duşmănia dintre Wolsey şi Regina creşte până la scena răfuirii şi lasă Regele în umbră. Autorii caută să accentueze intriga dela Curte, jocul politic între Roma şi Londra, caracterul momentului istoric.

Dacă nu ar fi câteva atitudini de demnitate regală a Reginei Katharine, totul, chiar şi caracterul socotit şi viclean al lui Wolsey ar fi searbăd. Nici schimbul reginelor, aducerea în scenă a viitoarei regine *Anne Bullen* şi ruina fostei regine Katharine, nu ni se pare interesant. Şi toată preocuparea oamenilor de Stat cu repartizarea femeilor în alcovul lui Henry VIII este ridiculă. Pentru cetitorul acestei tragedii regale ca o continuare a magistralei viziuni a monarhiei în cronica shakespeareană este clară contradicţia dintre

realismul superficial al ei şi simbolul permanent al regalităţii în Shakespeare. Pentru noi acest fapt e concludent; autorul sau autorii au diluat proiectul shakespearean. Nemulţumirea poporului descrisă de Regina la începutul piesei, constatările regelui, apărarea personală a lui Wolsey şi mai ales sufletul Reginei înţelegător pentru suferinţele ţării, sunt conflicte iniţiale bine puse, dar lăsate în părăsire de diriguitorul acţiunii. Opinia lui Spedding se adevereşte; în scenele, presupuse ale lui Shakespeare, în care regăsim intenţia principiului tragic, expunerea este cât se poate de promiţătoare.

Regina Katharine: ...Scopul cererii mele este acela de a Vă face să Vă iubiţi înşivă şi în această iubire să nu desconsideraţi a Voastră onoare, nici demnitatea rangului Vostru.

Regele Henry: Urmează, Doamna Mea.

Regina Katharine: Sunt rugată, nu de prea puţini, şi aceştia de condiţiune înaltă, să Vă aduc la cunoştinţă că supuşii Voştri sunt prea nedreptăţiţi; au fost trimise porunci printre unii din ei, care au slăbit în inima lor toate sentimentele lor de credinţă; şi cu toate că, bunul Meu Lord Cardinal, ei vă învinovăţesc pe voi cu mult amar ca iniţiatorul acestor biruri, totuşi regele, stăpânul nostru, — al cărui nume cerule păzeşte-l de pată! — El însuşi nu e ferit de vorbirea nedemnă; aşa dar, sfărâmând toate legăturile de credinţă, ei par aproape de strigătul răscoalei.

(Henry VIII: Act. I; Sc. II; 13—29).

Intr'o singură replică un autor dramatic îndemânatic a pus toată perspectiva acţiunii; Mr. Fletcher sau cine ştie cine n'a băgat de seamă.

Titlul piesei în ediţia Folio 1623 este: *The Famous History of the Life of King Henry the Eight.* Insă la 2 Iulie 1613 *Sir Henry Wotton* scriind nepotului său *Sir Edmund Bacon* menţionează un alt titlu al piesei, sub care probabil a fost jucată. Pasajul povestirii incendiului dela Teatrul Globe este interesant pentru câteva amănunte ale reprezentaţiei: « Acum, lăsând să adoarmă treburile Statului, îţi voiu povesti îndată ce s'a întâmplat în această săptămână în partea Ţărmului. Actorii Regelui aveau o piesă nouă numită *Totul Este Adevărat* (All is True) reprezentând câteva momente principale ale domniei lui Henry VIII, care a fost înscenată cu multe extraordinare pregătiri de fast şi maiestate, chiar cu covoare pe scenă; erau acolo Cavalerii Ordinului cu decoraţiile Sfântului George şi cu jaretiere, guarzii cu ale lor costume brodate şi alţii asemenea; suficient, cu puţin adevăr în ele, să facă nobleţea foarte familiară, dacă nu ridiculă. Aşa dar, Regele Henry luând parte la o serbare în casa Cardinalului Wolsey, şi la intrarea Sa descărcate fiind unele arme, bucăţi de hârtie sau de altă materie, din care fusese încărcată una din ele, au aprins streaşina de paie; deoarece s'a crezut la început că este doar un fum neînsemnat, şi privirile lor fiind mai mult atente la spectacol, arse înnăbuşit, şi izbucni ocolind împrejur cu iuţeală, consumând în mai puţin de o oră întreaga casă,

până în temelii» (citat din Chambers, după Smith: Letters of Wotton).

Deci piesa se numea *Totul Este Adevărat.* Prologul tragediei ar fi o confirmare; suntem de trei ori preveniţi, că cele ce vom vedea, vor fi *adevărate.* Criticul *Quiller-Couch* constată cu regret, că între puţinele date rămase, este şi data acestei reprezentaţii nenorocite cu *Henry VIII;* regretul nu este pentru incendiul Teatrului Globe, ci pentrucă după minunata desfăşurare a operii shakespeareane sfârşită cu atâta poezie în *Furtuna,* trebue luat în considerare un fapt nesemnificativ.

POEMELE

Pe *dulcele* Shakespeare îl găsim în *Poemele* sale. Aici, un stil delicat şi decadent înlocueşte vigoarea sălbatică din opera dramaturgului. In lumina acestor bucăţi poetice neînsemnate şi neconcludente pentru taina măreaţă a sufletului său, el a fost admirat la începutul activităţii sale şi de către foarte mulţi până la sfârşitul vieţii lor. Inspiraţia sa este adesea, şi în aceste lucrări mici, înaltă şi frumoasă, sinceră şi nuanţată, cum răsare de atâtea ori în litanii şi elegii, în graţia şi viersul cristalin al sufletelor sensibile din dramele sale. Insă puterea sa creatoare nu are revelaţia divină a vieţii în poemele sale.

Venus Şi Adonis, cu repetata temă a poeziei antice şi în pentametru iambic are frumuseţi minore, o atmosferă limpede, o simţire adolescentă nu prea depărtată de a lui Spenser şi Lodge.

Răpirea Lucreţiei îngroaşă materialul curat de *poemă* din precedenta lucrare şi dramatizează cu violenţe genul.

Pelerinul Pasionat, O Plângere A Indrăgostitului, Sonetele La Felurite Note De Muzică, Fenixul Şi Turturica au caracteristice de sonet, stare şi formă îndrăgită de poetul nostru.

Sonetele, atât de mult discutate, cuprind versuri minunate şi sunt în totul un acompaniament minor al dramaturgului pe motive cunoscute genului. Meritul *Sonetelor*, şi chiar al precedentelor poeme, este formal. Limba şi muzicalitatea acestei «engleze a regelui» a ajuns în *Sonetele* lui Shakespeare la un rafinament al jocului silabic, corespunzătoare sentimentului *sonetic*. In imitaţia cu originalităţile melodice, încercată de poet, găsim toate temele la modă. Dar, cât bun simţ şi câtă cuminţenie sufletească sunt în formele acestea mici şi încăpătoare de suflet mare! Pentru cel ce, după caleidoscoparea dramei shakespeareane, vrea să înţeleagă mecanismul tainic al unui creator, este folositor a citi cu iubire micile fapte ale poetului scrise la un miez de noapte, la o întoarcere de vreo câteva zile în Warwickshire, sau între o repetiţie şi un spectacol. Solilocviul nu trebue urmărit cu imaginaţia înfierbântată de date sau fapte contemporane căutând a descoperi pe criminalul autor, ci cu înţelegerea dramelor sale intime sau a înşelării lor prin ritmuri şi rime în epoca dintre *Visul Unei Nopţi In Miez De Vară* şi *Poveste De Iarnă;* în epoca teroarei tragice poetul a mai îndrăznit să cânte în viers de sonet?

Cine poate răspunde întrebărilor fără de răspuns ale lui Shakespeare şi cine să stea să le asculte, când e atât de minunată toată depănarea ei prin mintea şi sufletul omului?

APOCRIFELE

Multe frumuseţi zac în piesele nerecunoscute, în care va fi fost de ajutor meşterul neîntrecut. Dar cine să mai aibe încredere în ele, când urlă critica şi argumentează că, dintr'o cauză sau alta, cutare vers, scenă, act sau piesă nu poate fi de Shakespeare? Sunt presupuse ca apocrife următoarele:

1. Omorîrea lui *Arden din Feversham* a prilejuit unui anonim o piesă realistă excepţională pentru vremea ei (1586?). Pentru epoca romantică factura dramei trădează amestecul unei mâini meştere.

2. *Lamentabila Tragedie a lui Locrine* (1595); un subiect istoric din războaiele Britanilor cu Hunii.

3. *Edward III* (1595); o cronică a domniei regelui Eduard III.

4. *Mucedorus* (1598); o comedie.

5. *Intâia Parte A Lui Sir John Oldcastle* (1600).

6. *Thomas Lord Cromwell* (1602).

7. *Risipa în Londra* (1605); cronica vieţii contemporane.

8. *Puritanul* (1607).

9. *Tragedia din Yorkshire* (1608); dramatizarea unui omor.

10. *Diavolul Vesel Din Edmonton* (?).

11. *Frumoasa Em* (?).

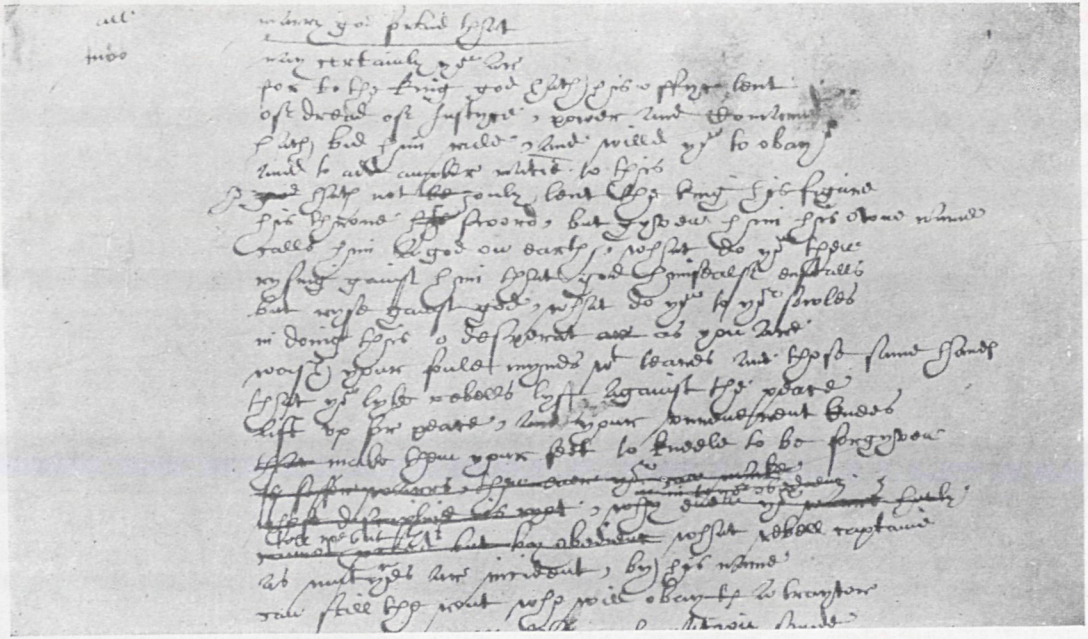
12. *Două Rude Nobile;* piesă scrisă în colaborare cu Beaumont?, cu Fletcher?

13. *Naşterea lui Merlin* (?).

14. *Sir Thomas More;* sunt pagine scrise de mâna lui Shakespeare în MSS la Act. II, Sc. IV (1—172).

Apocrifele sunt studiate cu pasiune de cercetătorii frumoasei şi mai ales bogatei producţiuni dramatice elizabetane. Cercetarea lor a dovedit îndrăgostitului de *Shakespeare,* superioritatea calitativă a conceptului dramatic al operei shakespeareane. Studiul lor, sau chiar lectura lor, foloseşte pentru aprecierea personalităţii poetului nostru.

CRITICA SHAKESPEAREANĂ



Versuri din « Sir Thomas More » scrise de Shakespeare

CRITICA SHAKESPEAREANĂ

A scrie despre părerile cititorilor şi ascultătorilor operei shakespeareane, cunoscută fiind cantitatea părerilor, este o sperietoare iluzorie; partea cea mai mare a acestor păreri a fost lichidată de evoluţia istorică. Astăzi admiraţia pentru Shakespeare s'a consolidat în lumea întreagă; discuţiunea asupra valorii a încetat făcând loc mai mult folositoarei cercetări critice a textului şi unei limpezitoare descoperiri a semnificaţiunii creaţiei shakespeareane.

Părerile contemporanilor lui Shakespeare, laude exagerate sau afirmaţii dispreţuitoare, sunt fără importanţă. Dela *Francis Meres* la *Ben Jonson* şi *John Milton* sunt zeci de versuri de omagiu către Shakespeare. Semnele de admiraţie în versuri sunt mai puţin însemnate, decât informaţia, atribuită greşit lui Milton, apărută în *Theatrum Poetarum* (1675) al lui Phillips: *William Shakespeare, gloria scenei engleze, ...el vrăjeşte cu o anume eleganţă sălbatică şi firească...* O părere are valoare, şi pentrucă, cel care o emite, are o valoare. Altfel suntem siliţi să reproducem notiţe şi versuri intime bune pentru albume de casă englezească. Sunt mulţi *Samuel Pepys* cu jurnale intime notând la 1664 Noemvrie 5: *La casa Ducelui la o piesă, «Macbeth», o agreabilă bună piesă*

(pretty good play), dar jucată admirabil. Astfel de notiţe vor fi având hazul lor, însă pe noi ne interesează ascendenţa consideraţiunii faţă de opera poetului.

Cel mai mare omagiu al contemporanilor şi urmaşilor poetului îl găsim în versul şi proza literaturii engleze până la jumătatea secolului al şeaptesprezecelea aproape toată sub influenţa stilului shakespearean. Dominaţia lui Shakespeare merge până la imitarea scenelor şi pasajelor pieselor sale, până la pastişarea în tirade şi linii, până la împrumutul expresiilor. Stilul câtorva noi dramaturgi începe prin a se manieriza. *Beaumont* şi *Fletcher*, *Massinger* şi *Dekker* vor continua virtuţile literare ale lui Shakespeare.

Critica propriu zisă a lui Shakespeare începe cu *John Dryden* (1631—1700). Cuvintele lui Dryden sunt afirmaţii curajoase într'o vreme haotică pentru faima poetului. « El era omul care dintre toţi poeţii moderni, şi poate vechi, avea cel mai larg şi înţelegător suflet », spune Dryden. Avântându-se afirmă iarăşi: « Shakespeare era Homerul, sau tatăl poeţilor noştri dramatici; Johnson era Virgiliu, pilda scrisului cult; eu îl admir pe acesta, dar îl iubesc pe Shakespeare ». (Of Dramatick Poesie, An Essay, 1668).

Dintr'o scrisoare a *Margaretei Cavendish,* ducesă de Newcastle, observăm pasiunea unei discuţii asupra lui Shakespeare, dar va trebui să ajungem la întâia ediţie generală a operei (1709) îngrijită de *Nicholas Rowe* pentru a avea o mică prefaţă critică: *Some Account of the Life of Mr. William Shakespeare.* Intr'o pagină din *The Spectator* (Nr. 592, Septemvrie 10, 1714) un alt critic, *Addison*

(1672—1719) scrie: «Criticii noştri nu par simţitori la faptul că se află mult mai multă frumuseţe în lucrările unui mare geniu necunoscător al regulilor artei, decât în ale acelor mici genii cari cunosc şi respectă regulile artei». Observăm într'astfel la o distanţă de un secol aceeaşi discuţiune în continuare.

Alexander Pope (1688—1744) la ediţia Shakespeare din 1725 face un pas înainte încercând a dovedi măestriile şi scăderile autorului, respingând obiecţiile antagoniştilor cu orice preţ.

Până la jumătatea secolului al optsprezecelea lumea engleză nu întrunise toate simpatiile pentru Shakespeare. Intre timp lumea germană luase contact cu multe din lucrările shakespeareane prin trupele cu actori englezi în turneu şi chiar din timpul vieţii poetului. Astfel se ştie că s'a reprezentat *Romeo Şi Julieta* la Nördlingen în 1604; *Neguţătorul Din Veneţia* la Passau în 1607, la Graz în 1608, la Halle 1611, la Dresden 1626; *Iulius Caesar* la Dresden 1626; *Hamlet* la Dresden 1626; *Regele Lear* la Dresden 1626; *Othello* la Dresden 1661. Comedianii englezi, potrivit obiceiului lor de totdeauna jucau textul lui Shakespeare cu variante fanteziste, încât cercetătorii programelor de teatru nu recunosc adesea textul respectiv al creatorului. Interesant este faptul circulaţiei constante a dramelor engleze prin trupele de actori în turneu în tot cursul secolului al şeaptesprezecelea şi mai târziu. Germanii au iubit dela început forma dramei engleze. Raţionalismul indivizilor căuta în poezia dramatică un catharsis. Acţiunea logică, dialectica psihologică şi forţa cuvântului din drama engleză au rodit în

spiritul german. Adevărul shakespearean își făcea drum prin elitele poporului german din cauza identității direcției raționaliste a celor două spirite. Haosul aparent al formei shakespeareane construește, în cel cu care ia contact, o ordine și o ierarhie, pierdută minților raționaliste. Efortul de a trece prin haos spre o armonie era — este încă și azi pentru noi — un nou catharsis. Entusiasmul multora a izbucnit din secătuirea Reformei; întru câtva ar fi o explicație a religiei subite pre nume *Shakespeare* din a doua jumătate a secolului al optsprezecelea în țările germane. Fenomenul e subit în mișcarea literară, însă exista, după cum am remarcat, cu un secol și jumătate mai înainte. Popularizatorii lui Shakespeare în limba germană vor fi literații din *Sturm und Drang*. Sgomotul literaților germani, înainte de mișcarea *Sturm und Drang*, va fi prevestitor: *Lessing*, *Wieland*, *Herder*, *Goethe*, apoi în plin avânt al contemporanilor *Stürmer und Dränger* va fi *Schiller*; ei se vor lăsa cu toții copleșiți de personalitatea geniului dramatic englez. Fervoarea acestora trece peste vestita *Prefață* a lui *Samuel Johnson* scrisă la ediția din 1765. Cumințenia vederilor criticului Johnson a fost un serviciu prea mic făcut de Anglia pentru Shakespeare față de căldura dragostei lui Goethe: Shakespeare e acum o descoperire uriașă.

In Franța *Voltaire*, singuratec și fără ecou, va pronunța adesea numele lui Shakespeare. Judecata lui Voltaire, obiecțiile și omagiile, mai ales preocuparea sa doveditoare a curiozității sale pentru aspectele noui ale dramei ca sursă de înnoire a dramei franceze, toate ni se par instructive. « ...El avea un geniu foarte puternic

și fecund, firesc și sublim, fără cea mai mică scânteie de bun gust, fără cea mai mică știință a regulilor. Vă voiu spune un lucru riscat, dar adevărat; anume că meritul acestui autor a pierdut teatrul englezesc: sunt scene atât de frumoase, bucăți atât de mari și atât de teribile răspândite în farsele sale monstruoase numite tragedii, încât piesele sale au fost jucate întotdeauna cu un mare succes. Timpul, care singur face reputația oamenilor, face la sfârșit defectele lor respectabile. Mare parte din ideile bizare și gigantice ale acestui autor au căpătat după două sute de ani dreptul de a fi sublime. Autorii moderni aproape toți l-au copiat; dar ceea ce era reușit în Shakespeare, e fluerat la ei; și fiți încredințați cu adevărat că veneratia avută pentru acest scriitor vechiu crește, pe măsură ce modernii sunt disprețuiți ». (Lettres sur les Anglais, Lettre XVIII; Sur la tragèdie). Admirația și rezerva spiritului voltairian se caracterizează prin contraste superficiale ca: *barbare aimable, sauvage ivre, fou séduisant.* Și pentru a cunoaște poziția formală a spiritului francez, să transcriem următorul pasaj: « Se pare că, englezii până acum n'au fost făcuți decât pentru a da naștere la frumuseți desordonate. Monștrii strălucitori ai lui Shakespeare plac de o mie de ori mai mult decât înțelepciunea modernă. Geniul poetic al englezilor se aseamănă până acum cu un arbore stufos, sădit de natură, întinzând la voia întâmplării mii de ramuri și crescând neregulat cu putere ». (Idem, Lettre XVIII; Sur la tragèdie). Înțelepciunea modernă nu se deosebește de modul gândului shakespearean, încât Voltaire rămâne « să măsoare pe

Shakespeare cu luneta clasică », cum mărturiseşte despre el însuşi Chateaubriand, însă o lunetă clasică cu lentile franţuzeşti.

Traducerea lui Shakespeare în limba germană, într'o limbă poetică de valoare este meritul lui *Wieland.* O generaţie întreagă a fost exaltată cu această traducere. *Goethe, Schiller, Hebbel, Kleist* vedeau forma dramatică ca pe singura formă literară pentru exprimarea spiritului german. Literatura lor este rezultatul lecturilor din Shakespeare. Desbaterile au seriozitatea şi adâncimea necesară fenomenului shakespearean; germanii l-au descoperit lumii pe Shakespeare, ei l-au retrăit şi l-au ridicat în conştiinţa umanităţii lângă marii antici. Discuţiunea rezolvă în favoarea lui Shakespeare, că *Shakespeare este şi Artă,* că *anticii sunt şi natură.* Francezii împopoţonaţi în formele celor vechi nu au putut vedea asemănarea în fond a operei poetului cu a celor din antichitate. Creaţia dramei germane depăşeşte cadrele clasicilor francezi. *Faust* nu era posibil fără Shakespeare. Puterea şi amploarea lui *Faust* a izvorît din *Hamlet.*

In plină mişcare literară a romantismului *Schlegel* interpretează opera în prefeţe critice, care vor avea o influenţă determinantă în opinia publică engleză. *Malone* va cerceta cu seriozitate textul, *Coleridge* şi *Hazlitt* vor avea curajul de a se entusiasma şi în Anglia.

Omagiul lui *Carlyle* în *Eroul ca Poet* (1840) încununează străduinţa celor două veacuri şi mai bine de cunoaştere a unui gând, unei arte. « Dacă spun, prin urmare, că Shakespeare este cea mai mare Inteligenţă, am spus totul cu privire la el. Dar sunt în inteligenţa lui

Shakespeare mai multe lucruri, decât am văzut noi până acum. Este ceea ce numesc o inteligenţă inconştientă; este într'însa mai multă virtute decât bănueşte el. *Novalis* observă foarte frumos despre el că Dramele lui sunt produse ale Naturii, adânci ca însăşi Natura. Găsesc un mare adevăr în această vorbă. Arta lui Shakespeare nu este un artificiu; meritul ei cel mai nobil nu vine în urma unui plan sau preconcepţiuni. Răsare din adâncurile Naturii, trece prin acel nobil şi sincer suflet, care este o voce a Naturii. Ultimele generaţii ale oamenilor vor găsi noui înţelesuri în Shakespeare, noui lămuriri ale fiinţei lor omeneşti; « noui armonii cu infinita structură a Universului, concordanţe cu ideile cele mai de curând, afinităţi cu cele mai înalte puteri şi simţiri ale omului ». Acestea merită să fie meditate. E cea mai înaltă răsplată a Naturii pentru un adevărat şi simplu suflet mare să-l facă a ajunge să fie *o parte dintr'însa*. Operele unui astfel de om, orice ar face cu străduinţa şi premeditarea cea mai deplin conştientă, cresc totuşi inconştient, din adâncurile necunoscute ale lui, — precum stejarul creşte din sânul Pământului, precum munţii şi apele îşi iau singure forma; cu o simetrie fondată pe legile Naturii, conformă cu orice Adevăr, oricare ar fi. Câte stau ascunse în Shakespeare; durerile lui, luptele lui tăcute cunoscute numai de el; multe care nu erau cunoscute de loc, despre care nu se putea vorbi: ca *rădăcinile*, ca seva şi forţele lucrând sub pământ! Vorbirea e mare, dar Tăcerea e şi mai mare » (Thomas Carlyle: Eroii, trad. C. Antoniade).

Bătrânul *Goethe* privindu-şi tinereţea cum ar privi limpezit în hipnoza shakespeareană a lumii germane îi

spune lui *Eckermann* în Decemvrie 1829: « Fiecare crede în tinereţe, că într'adevăr lumea începe cu el şi că toate sunt făcute anume pentru el... Când eşti bătrân, te gândeşti la toate ale lumii altfel, decât când eşti tânăr. Astfel nu mă pot opri de a gândi, că *Demonii* pentru a aţâţa şi a batjocori umanitatea împrumută uneori chipuri atât de stranii, atât de seducătoare, că fiecare aspiră spre ele, atât de mari că nimeni nu le poate atinge. Astfel ei au luat chipul lui Rafael, în care gândul şi opera au fost de egală perfecţiune; ici şi colo urmaşi remarcabili au încercat să-l apropie, dar niciunul nu l-a ajuns. Ei au luat chipul lui Mozart, pentru a reprezenta ceva inaccesibil în muzică. Şi tot astfel în poezie au luat chipul lui Shakespeare » (Eckermann: Conversaţiuni cu Goethe). Demonia superioară a lui Shakespeare are în înţelegerea celei mai luminate minţi europene stima cuvenită. Modestia lui Goethe declară într'o comparaţie, care s'ar fi făcut între el şi *Tieck*; « ...a-l egala (pe Tieck) cu mine, este a face o eroare. Şi eu pot s'o spun, căci ce mă interesează, nu eu m'am făcut. E, ca şi cum aş vrea să mă compar cu Shakespeare, care nici el nu s'a făcut singur, şi care totuşi este o fiinţă de specie superioară, pe care n'o privesc decât de jos şi pe care sunt dator s'o venerez » (Eckermann: Conversaţiuni cu Goethe).

Tieck şi *A. W. Schlegel* traduc opera shakespeareană şi în secolul al nouăsprezecelea măiastra lor traducere ajunge populară. Actori celebri ca *Garrick*, *Kemble*, *Kean* până la *Henry Irving* vor populariza în Anglia şi în străinătate personajele de seamă Hamlet, Othello, Lear, Macbeth. Muzica simfonică a lui *Beethoven* va stârni

acorduri impetuoase inspirate din tragedii şi lumea întreagă se va ocupa şi va iubi poezia ţăranului din Warwickshire.

Victor Hugo, *Lamartine* în sinceritatea dragostei lor scriu cărţi cu exagerări şi naivităţi în dorinţa de a împărtăşi *concetăţenilor lor un geniu «romantic»*. Incapacitatea lui *Tolstoi* de a înţelege dramele lui Shakespeare nu ne va mira cunoscând naturalismul romanelor sale. Argumentele lui Tolstoi sunt voit negative; este foarte adevărat, că oamenii lui Shakespeare nu vorbesc ca toţi oamenii, însă nu-l putem face vinovat pe Shakespeare, pentrucă Tolstoi nu simte omul universal în vorbele poetului. Nu este chinul lui *Dostoievski* mai aproape tragicului Renaşterii? Căutând în spiritul sinucigaşului rus spune: «Mai mult, niciuna din întrebările pe care şi le pune Hamlet: *Mi-e teamă, de ce-ar putea să fie dincolo...* Ce ciudăţenii sunt cuprinse în aceasta! Să însemne asta că firea rusă are, eu nu spun un non-sens, dar absenţa întregului bun simţ?». Dostoievski este între scriitorii secolului al nouăsprezecelea cel care din neînţeleasa Rusie se înrudeşte cu tragedia elizabetană. Dialogurile dintre academicieni şi romantici, dintre clasici şi moderni, dintre apărătorii lui Racine şi ai lui Shakespeare, pledoaria unui *Stendhal* vor întrona gloria de totdeauna a Angliei prin Shakespeare. *Manzoni* un adevărat spirit latin va pătrunde cu o analiză adânc simţitoare «la rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati», în timp ce *Taine* încearcă să împartă universul shakespearean în bărbaţi, femei şi copii, brute şi imbecili, scelerati şi bolnavi ai închipuirii;

de ce pentru Taine și pentru mulți alții, admiratori ai culturii mediteraneene, Shakespeare este « une nature d'esprit extraordinaire, choquante pour toutes nos habitudes françaises d'analyse et de logique... ? ».

Să fie atât de deosebită arta Atenei, Florenței, a curții Regelui Soare de aceea a vremii elizabetane? Este mult adevăr, în faptul că varianta stilistică a culturii europene numită Shakespeare este cel mai bizar conglomerat posibil pentru cunoscătorul unei ode de Pindar. Bazarul shakespearean păgâno-creștin nu are — totuși are — *stil*; nu are, pentrucă aici găsim de toate, dela Homer și până azi, toate într'o încurcătură de nedescurcat; are stil, pentrucă toată învălmășeala are un strat superior al veșniciei curate și nesdruncinate. Forma lui Shakespeare, paradoxală afirmație, nu există; deci o analiză va căuta în zadar să categorisească această poezie dramatică lângă celelalte ale unui stil baroc; căci, oricum am încerca să sucim noțiunea *stil*, ea nu se aplică acolo, unde în formă se află mai multe stiluri.

Intuiția lui Carlyle se adevereşte. Generațiile găsesc noui înțelesuri în Shakespeare. Secolul nostru s'a liniștit în privința cercetărilor serioase ale detectivilor americani și ale urmașilor în ordine feminină sau masculină cu semne de demență, având ideea fixă că Shakespeare nu a existat. Shakespeare a rodit în zeci de forme. Actorii i-au întruchipat eroii, cuvântul atâtor poeți a revenit la el, desenatori ca *William Blake*, *Delacroix* și *Gordon Craig* au ticluit sbaterea marelui său suflet. Noi, și cei cari vin, avem textul unei cărți groase în versuri albe și proză, în ritmuri și rime pe înțelesul tuturor; actorii

buni îl joacă, noi ascultătorii îl putem repeta citindu-l mereu cu nesaţ. Intotdeauna un « Shakespeare » deschis oriunde, în orice clipă a noastră, la orice pagină, ne aruncă spre stele... Şi asta e cea mai bună critică shakespeareană.

EPILEGOMENE

Truth may seem, but cannot be;
Beauty brag, but 'tis not she;
Truth and beauty buried be.

Shakespeare

Eugène Delacroix: Hamlet

EPILEGOMENE

Cunoaşterea fixează poziţia actuală a omului în cosmos; numai prin cunoaştere este posibilă comunicarea cu fiinţa, simbolica mumie omenească înfăşurată în absolut, înconjurată de eternitate. Această poziţie creată de tradiţia conceptelor pure ar fi organizată ca o stratificare a adevărului pe o linie dreaptă între cuvânt şi pământ. Când vietatea explorând în timp şi spaţiu, încearcă să realizeze linia desăvârşită a mumiei sale, dă de alte regiuni în gând şi suflet; de obiceiu pentru această faptă se întâlnesc câteva cugete în jurul unui veac. Aşa au fost între alţii Lionardo, Erasmus, Copernicus, Luther, Michelangiolo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare; explorând în direcţie europeană — mai bine spus, socratică — ei vor sări din timpul şi spaţiul lor în eternitate. Familia cugetelor veacului al şasesprezecelea hotărăşte într'o măsură sensul nostru în absolut şi hrăneşte prezentul cu adevăr. Odată cu corăbiile lui Vasco de Gama, Columb şi Magellan pornite pe mări necunoscute spre cucerirea pământului, cugetul întinde pânzele.

In arhitectura universului conceptele se limpezesc şi se ordonează din problema matrice, cunoaşterea; când din problemă cunoaşterea se transformă în esenţialitate, omul poate privi în jos deslusind vâltoarea

psihologică. Astfel Shakespeare cuprinzând în sine întreaga psihologie plăsmueşte.... Cetitorul sau spectatorul lui Shakespeare are certitudinea că în desfăşurarea completă a devenirii shakespeareane şi odată cu ea se consumă într'o uriaşă vălvătaie toată psihologia. Ce rămâne? Pentru omul comun nimicirea stratului psihologic este neant, pentru cel ideal e armonie. Opera shakespeareană porneşte din cunoaştere în jos să răscolească întreaga creatură omenească, spintecă sufletul scotocindu-l pe furtună şi în linişte, dela absurd la firesc, revelând cunoaşterii haosul psihicului cu luciditatea unui cuţit pătrunzând în cea din urmă celulă a cărnii bolnave; stăpânind atomic răzvrătirea sentimentală intervine cu oglinda conceptelor pure, acolo unde între om şi fire s'a iscat drama.

Critica vede însemnătatea lui Shakespeare în zugrăvirea complexităţii naturii omului printr'o partitură desăvârşită. Dar nu s'a încercat să se dovedească prin ce cum şi unde ia versul shakespearean contact cu absolutul, clipele în care peste dialog dispare jungla dramei şi se disolvă în neant sau în armonie. Pe lângă fenomenul shakespearean — cel mai caracteristic în istoria dramei — pornind să cercetăm acest punct zenital al dramei, strădania noastră îşi va fi atins scopul, dacă vom fi pietruit drumul dintre antropologia dramei literare şi logos.

Drama eshileană apare în cuprinsul miracolului grec şi străpunge tragic armonia. Această dramă — ea însăşi un mic cosmos — dela svârcolirile fizice, prin bios, ethos şi logos, până la geometria stelară şi liniştită a conştiinţei

eshileane, a rămas ca punct de sprijin în spaţiu, de-câteori încercăm să deslușim rostul dramei. Dar Eshil, ca Platon și Fidias, părea că a îngheţat în acel miracol păgân, până când sărind veacurile drama a fost din nou contemplată sub același unghiu de Shakespeare, cu accente mai puternice în bios decât în logos, într'o nebuloasă renăscută vremilor noui și nuanţată de moduri și lumini, necunoscute pare-se omului antic.

Dacă ne-am închipui materialul unei tragedii de Eshil geometric, vedem că întregul are forma unui dreptunghiu și dela începutul la sfârșitul tragediei, ca dela un unghiu la unghiul opus al dreptunghiului, acţiunea tragică este o diagonală; dacă am proceda în acelaș mod cu o tragedie de Shakespeare și am schematiza cu greutate întreg materialul într'un dreptunghiu, am observa că dreptunghiul s'ar desvolta într'un paralelipiped, linia și suprafaţa nemai fiind suficiente conștiinţei umane în volumul căreia se multiplică diagonalele. Semnificaţia acestei comparaţii, pentru cei cari cunosc drept ideal veșnic al omului rotundul perfect, cercul, este de a înţelege raportul dintre dramă și principiul etern și unic, chiar între măsurile pământești. Raportul se deslușește într'o anumită măsură în opera shakespeareană precum în alte măsuri se stabilește în Homer, în Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, în « Divina Comedie » sau în « Faust ».

Cele două modele, cristalizate în dramă de Eshil și Shakespeare, sunt două entităţi paralele distanţate istoric; spiritual ele nu pot fi nici măcar paralele, pentrucă volumul shakespearean se poate lesne reduce

în cunoştinţă, astfel paralelipipedul va redeveni dreptunghiu; formal deosebirea stă în bios, nu în logos. Cosmosul de amănunte al dramei shakespeareane nu era necunoscut lui Eshil. Din textul antic se poate dovedi cunoştinţa aticului de fizic, biologic şi etic în structura omului, dar acestea nu se cădea a fi desvoltate, interesul se purta atunci spre logos. Shakespeare vede clar logosul deasupra omului, dar apleacă insistent privirea şi o înfige în răsufletul greu al pământului, acolo unde creşte Caliban.

Când omul lui Eshil sau Shakespeare soluţionează raportul dintre om şi principiul etern şi unic, tragicul şi comicul sunt dizolvate de principiul coborît în cuvinte, drama se desleagă şi omul se mântueşte. In aceste clipe de intensitate drama nu este doar o *imitaţie făcută de personaje în acţiune*, cum definea Aristot; în aceste clipe drama a fost, omul se mântueşte. Atunci dialogul revine în acelaşi punct, cuvintele bat în acelaşi punct. Deci să relevăm acest punct, cel mai înalt, atât de limpede în opera shakespeareană şi caracteristic dramei din toate timpurile. Cercetătorii Dramei nu au observat esenţialul, că dialogul în dramă se înalţă ca un val, caşicum furia mării încearcă mereu să atingă în înălţime un anumit punct: *adevărul.*

In dialogul dramatic se stabileşte o diagramă între *veritas in essendo* şi *veritas in cognoscendo.* Inţelegerea bine organizată a zeteticului va deosebi oriunde, în vieaţa de toate zilele sau în drama literară, feluritele relaţii ale adevărului cu cele văzute şi nevăzute. Ordinea logică, matematică, fizică, psihologică, morală, metafizică stau laolaltă adunate; totuşi este posibilă o

diagramă de limitare a diverselor relaţii ale adevărului. Pentru cel care s'a rătăcit în pădurea unei drame, intrat fiind acolo fără direcţia unui adevăr cât de turbure, nu există mântuire; el va trebui să-şi găsească acolo fărâma de adevăr care să-l ajute într'o direcţiune; dar cel căruia i-a vorbit Adevărul, îşi va croi drum spre absolut oricât de încâlcită ar fi acţiunea, va afla liman chiar dacă şi-a personificat adevărul. Am putea defini Drama ca un conflict între elemente din *veritas cognoscendi* şi elemente din *veritas essendi*. Drama nu admite aici o identitate; a căuta o identitate în Dramă ar fi încercare absurdă. Adiacente, care să înşele clipa şi care prin adecvările aproximative — *adaequatio rerum et rationis*, *adaequatio mentis et vitae* — dau indicaţii de rezolvare, se vor găsi prin simpla amintire a cuvintelor *adevăr* sau *greşeală*. Bine înţeles că interferenţele planurilor dintre ce e logic adevărat şi material adevărat sunt dese, că sunt zeci de semnificaţii care se dau cuvântului adevăr, că ne putem rătăci pentru totdeauna în adevărul acesta în acelaşi timp material şi metafizic, dar noi vrem să atragem atenţiunea asupra unui punct, pe care îl atinge subiectul nostru.

Shakespeare sfârşeşte în rugăciune. Epilogul în *The Tempest* stinge toată acţiunea, o paralizează prin rugă.

Now I want
Spirits to enforce... art to enchant —
And my ending is despair,
Unless I be reliev'd by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults....

In această ultimă lucrare contemplaţia domină. Poetul şi-a găsit calea înlăturând complexitatea intrigii. Naivitatea construcţiei dispare în planul înalt în care se mişcă substanţa poeziei; acţiunea stă, cuvântul se roteşte.

> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind: we are such stuff
> As dreams are made on; and our little life
> Is rounded with a sleep...
>
> The Tempest IV.1. 154—158.

Rugăciunea l-a eliberat pe Shakespeare de cea mai grandioasă furtună umană; conştiinţa nesubstanţialităţii vieţii l-a apropiat de Vis, s'a înconjurat de Visuri şi prin poezie a urcat treptele. Înşirarea de greşeli, de adevăruri mistificate, de depresiuni, înălţimi şi excavaţiuni umane n'a împiedecat poezia să se înalţe verticală, fără ocoluri, realizând un echilibru între om şi adevăr. Plafonul unde s'a oprit poezia shakespeareană era eternitatea, unde nu se poate pătrunde fără rugăciune, mijlocul pe care l-a întrebuinţat, pe care l-a indicat şi acest turburător de suflete şi căutător de certitudini. In desvoltarea care sfârşeşte în rugă se pot urmări greşelile, care permanentizează tumultul dramatic.

Un dialog nu are valoare dramatică, dacă nu există plăcerea de a distinge adevărul de greşeală. *Le vrai est ce qui est*; *le faux est ce qui n'est point* (Bossuet, Logique I, XIV). Totuşi greşeala (eroare, erorre, error, erreur, irrtum)

este o mişcare falsă, o direcţiune falsă pe care o ia spiritul. Dialogul fiind o complexitate de mişcări şi direcţiuni va uza de porniri greşite şi adevărate. Dar însăşi eroarea are sensuri, care par a fi dictate de constituţia dialogului. Paşii dialogului nu înaintează fără prezenţa erorii şi distinge sensul activ, pasiv şi impersonal al termenului; dialogul uzează de cele trei posibilităţi ale erorii: *a face o eroare*, *a fi în eroare* şi de *afirmarea eronată*. Să indicăm, pentru a lămuri acest aspect al Dramei, o problemă răsucită la care au revenit gânditorii, cea a pozitivităţii erorii şi a prezenţei ei « concrete » în spirit. *Nimic nu e fals*, spunea Protagoras; împotriva lui Protagoras, Platon susţinea că *eroarea... e un lucru pozitiv deosebit de adevăr*. Chiar afirmaţia Sfântului Toma din Aquina în concordanţă cu cea aristotelică nu aduce un punct nou; socotind că în *operaţia dialectică se găseşte adevărul şi eroarea* Sfântul Toma continuă poziţiile lui Protagoras şi Platon. Descartes fixează confuzia afirmând că *într'un concept limpede eroarea e imposibilă; eroarea naşte în actul judecăţii*. Dialogul dramatic oscilând conceptele clare în judecăţi eronate, *influenţând cu sensibilitatea asupra intelectului* (Kant) reuşeşte să construiască erori uriaşe, şi prin contrast, adevăruri. *Eroarea ca act real al spiritului nu există; nu există în cine greşeşte, când greşeşte* (Gentile), dar dialogul dramatic nu lucrează, cu acte reale în spirit, ci cu o revărsare fizică, sentimentală şi voluntară asupra intelectului, fapt care atrage o necurmată desfăşurare de erori.

Shakespeare a entusiasmat cetitori şi spectatori, cari l-au considerat între oameni un Dumnezeu. Dar chiar

în romantica germană şi la spiritele alese care l-au apropiat, Shakespeare a rămas cu plăzmuirile lui exterioare, cu incantaţiile verbale din versul său alb, cu forţa lui naturală şi demonică. Biologia pe care o descoperea cetitorul şi actorul într'o operă literară, biologie reală şi corespunzătoare reacţiunilor formelor de existenţă dela Renaştere până azi, era de mirare; mirarea de a descoperi atâta josnicie şi avânt strâns în cuvinte l-a păstrat atâta timp la periferia atenţiei, acolo unde oamenii asmuţeau câinii înfometaţi asupra urşilor, unde jocurile erau pătate cu sânge. Dar printre spade şi sânge s'au strecurat divinităţi, care au dat mediocrităţii înfiorătoare, căreia această operă îi datorează mai mult faima, indicaţii de o claritate nebănuită asupra rostului Dramei, al existenţii, al veşniciei. Omul care s'a orientat în complicata sa arhitectură de trupuri şi cuvinte spre rugăciune învingând titanic muncile erorilor răsărite în calea sa, uriaşul care a gemut şi a râs, cât ar geme şi ar râde omenirea într'o epocă, omul care a surâs privind viersul infinit, poate fi demontat cercetându-i-se motoarele acţiunilor sale; atunci naşte un singur om din toate fiinţele închipuite de Shakespeare, om care nu are calităţile şi defectele unei vremi — Renaşterea, nici o istorie anume — intriga dramatică, nici măcar anecdotă; acest om e şi el întrucâtva etern. El *pare* deosebit de structura omului homeric, eshilean, creştin, dantesc sau faustic; lăuntric glasul e acelaşi de când omul gândeşte. Desbrăcat de istorie — aşa cum ar trebui desbrăcaţi toţi eroii reali sau închipuiţi — omul lui Shakespeare revelează, prin contrastele prin care trece,

punctele de sprijin ale tehnicii eroice şi distanţele dela el la ideal. Din diferite planuri şi unghiuri eroul shakespearean se apleacă sau se îndreaptă în bătaia vântului spre un singur scop. Să-l urmărim în clipele de luciditate, când eliberat de istorie, anecdotă şi tortură, meditează. Meditaţia eroului este o luptă cu eroarea. Sfântul nu cunoaşte această luptă. In jurul unui erou vom găsi eroarea; în jurul sfântului este restabilire spirituală, reluare de direcţiune. Muncile eroilor sunt erorile, ale sfântului adevărurile. In Coran vom găsi de mai multe ori vorbindu-se de erori, decât în Evanghelie, pentrucă omul lui Mahomet e întâiu erou şi apoi sfânt. Sfinţenia e o stare absolută în care sunt trepte de cunoaştere, dar nu de înlăturare a erorilor. Drama este luptă între eroi, nu între sfinţi; eroii lămuresc în agonia lor erorile şi pier în clipa în care eroarea piere sau când adevărul e adus la cunoştinţă, — *the rest is silence*, început pentru drumul sfânt.

Fixarea unghiurilor greşite între care se sbate eroul, e mult mai clară în formă la Shakespeare decât la Eshil şi Sofocle. Oreste sau Oedip, răsuciţi în esenţialitate cu axele voit greşite, nu cuprind atât de multe amănunte doveditoare; schema lor legendară şi de mit s'a desprins din stratul principial al gândului şi rămâne disciplinată, clasic până în forma poeziei dramatice, fără exagerări formale. In structura clasică forma însăşi se schematizează esenţial. Desordinea formală a romanticului — un romantic cu adâncimi lăuntrice — lasă câteodată fondul neconturat, dar dovedeşte în schimb precizări profunde în formă, stigmatizând sonor şi vizual cu cuvântul

toate lipsurile de echilibru. Romanticul semnalează adesea prin repetarea unor cuvinte; în cazul nostru, la Shakespeare, ele sunt: *mind, thought, truth, error.* Ceea ce deosebeşte pe Shakespeare de ceilalţi romantici e virtualizarea clasicizantă a cuvintelor care stau la încheietura simbolurilor Dramei. Aşa cum sunt ţesute în vocabularul său cuvintele *mind, thought, truth, error,* ele stau ca indicatoarele pe o suprafaţă materială desorientată; apariţia lor nu este întâmplătoare, după cum nu e întâmplătoare o eclipsă de soare sau răsărirea unei stele noui pe cer. Strigările la cerul universului shakespearean se lovesc de *error* şi *truth* ca între eclipsă şi stea; totul se mişcă în *mind* şi *thought.* Voltaire nu ar fi fost imprudent în afirmaţiile sale, dacă ar fi analizat această conştiinţă puţin mai de sus; atunci ar fi descoperit barbaria principiilor în drama clasică franceză în schimbul unei forme goale, în spiritul căreia a lucrat şi el, l-ar fi uimit siguranţa beţivului romantic în mânuirea clasică a gândului.

Acest englez al Renaşterii era prea înţelept ca să pronunţe o judecată pripită asupra lumii; el a căutat să înţeleagă. Lumea patimilor şi a virtuţilor, a deşertăciunilor şi a neînduplecărilor, dionisicul nediferenţiat de apolinic, lumea noastră el a străbătut-o în lung şi în lat ca să-i descopere marginile şi rostul. Numai pentru el a chemat o judecată, aceea a iubirii:

> To cide this title is impanneled
> A quest of thoughts, all tenants to the heart;
> (Sonetul 46; 9,10).

Aşezarea în inima micro-macrocosmului este taina mare a creaţiunii shakespeareane. O umilinţă, deplin cunoscătoare a nesemnificaţiei măruntaelor celui care scrie, îl conduce pe poetul nostru, umilinţă deosebită de prefăcătoria chiar genială a maimuţelor poetice, răsărite în tot locul unde a scris şi scrie încă omul; umilinţa lui Shakespeare este cufundarea sa în obiectiv, dispariţia în opera sa dramatică a tuturor urmelor unui anume individ. Au căutat cercetătorii să-l identifice în operă, au imaginat, au tras concluzii. Rezultatele sunt absurde. Ei au căutat un individ, care trăia prin lumea toată ridicată de el pe o scenă; acest individ a speculat *Omul*, acelaşi în orice loc şi timp, la orice înălţime. Există *loc* şi *timp* în speculaţia shakespeareană? S'au scris mii de tomuri asupra acestei opere ţinându-se socoteală de izvoare obscure, anacronisme, materiale baroce, incultură, naivităţi, superficialităţi, prostii, toate cercetate şi cuminte discutate. Dacă ţinta poetului ar fi fost altceva decât Omul, nu şi-ar fi desăvârşit uneltele? Părăsit, singur, poetul se încumetă şi se aruncă într'o mare furtunoasă găsind ca un vizionar puncte de sprijin; au găsit oamenii de seamă din acea vreme, învăţaţii, înţelepţii şi artiştii, direcţiunea spiritului? Tot Poezia momind fiinţa apropie omul de divinitate. Dragostea obiectivată a trecut şi aici peste toate. Originea acestei uriaşe puteri care-l preface mereu în devenirea Dramei, o întâlnim în Sonete; sunt ele către o anume fiinţă, sunt ele un solilocviu cu întoarceri în infinit? Concretul întrebuinţat de Sonete se valorifică simbolic; lirica se schimbă la faţă argumentând eternul dragostei.

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove:
O, no! it is an ever-fixed mark,
That looks ou tempests, and is never shaken,
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown although his height be taken
Love's not Time's fool, tough rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error, and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

(Sonet 116).

Transfigurarea în simpla mărturisire a dragostei, i-a plăzmuit poetului posibilităţi de evadare în împrejurări grele, când poezia se lovea de lanţurile pământeşti ale Dramei; strâns între râpele şi prăpăstiile eroilor săi, dă sbor cuvintelor, căutând să lege mereu de cer căderea omului. Firele nevăzute care leagă eroii de înţelegere, gând, adevăr sunt aruncate în clipele de primejdie totală; ele sunt salvatoare, pentrucă restabilesc mental echilibrul eroului.

Richard Plantagenet:

Great lords and gentlemen, what means this silence?
Dare no man answer in a case of truth?

Earl of Suffolk:

Within the Temple-hall we were too loud;
The garden here is more convenient.

Richard Plantagenet:

Then say at once if I maintain'd the truth;
Or else was wrangling Somerset in th'error?
(Henry VI, P. I; II, IV 1—6).

Iată problema pusă în liniştea grădinii cu trandafiri a Templului. Unii vor smulge o roză albă, alţii una roşie. Când patimile vorbesc, când gândurile sunt înfipte în instincte, *cine* stăpâneşte adevărul?

A Lawyer (to Somerset):

Unless my study and my books be false,
The argument you held was wrong in you;
In sign whereof I pluck a white rose too.

Richard Plantagenet:

Now, Somerset, where is your argument?

Earl of Somerset:

Here in my scabbard; meditating that
Shall dye your white rose in a bloody red.

Richard Plantagenet:

Meantime your cheeks do counterfeit our roses;
For pale they look with fear, as witnessing
The truth on our side.

Earl of Somerset:

No, Plantagenet,
'Tis not for fear; but anger that thy cheeks
Blush for pure shame to counterfeit our roses,
And yet thy tongue will not confess thy error.

Richard Plantagenet:

Hath not thy rose a canker, Somerset?

Earl of Somerset:

Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?

(Henry VI, P. I; II, IV, 56—69)

Şi neînţelegerea începe; urile cresc, poziţiile îşi întăresc instinctele, oamenii întrebuinţează greşeala ca adevăr cu sinceritatea şi inconştienţa puterilor acţiunii. Scena în care conflictul are loc (Henry VI, P. I, actul II scena IV) dovedeşte cu claritate felul în care Shakespeare justifică un conflict. Deslănţuirea nu începe fără un acord major, care semnalează mental argumentarea falsă, dela care porneşte dramaturgul. Războiul celor două roze nu este un fapt istoric cu ciocniri de forţe şi personaje într'un conglomerat de psihologie; se încearcă aici, după Homer, Eshil şi Drama Medievală, readucerea zeilor în tragedie sub altă formă. Zeii nu se mai văd, dar dramaturgul îi coase nevăzuţi în minţile paiaţelor insuflate cu o completă psihologie, de parcă s'ar mişca independente de voinţa creatorului. Dacă am umbla puţin prin mintea lor, am afla câte un zeu, o ideie, fără de care nu există personajele. Chiar acolo unde reacţiunile s'au închegat în răutatea sumbră a crimelor fără sfârşit, acolo unde nu există mântuire, ci pedeapsă infernală, şopteşte conceptul pur.

Prince:

Methinks the truth should live from age to age,
As 'twere retail'd to all posterity,
Even to the general all-ending day.

Duke of Gloster (aside):

So wise so young, they say, do never live long.

Prince:

What say you, uncle?

Dunke of Gloster:

I say, without characters, fame lives long. —
(aside) Thus, like the formal Vice, Iniquity,
I moralize two meanings in one word.
(Richard III; III, I, 76—83).

In *Richard III* ironia severă a poetului plimbă un scrib într'o stradă din Londra; unsprezece ore în şir a scris cu o caligrafie perfectă un act de acuzare împotriva unui lord ucis dovedind imaginar îndreptăţirea regelui de a-l omorî. In modestia lui e un revoltat; alergând singur la biserica unde se va citi actul în faţa mulţimii bolboroseşte o indignare resemnată, o cuminţenie de nevoie: nemulţumirea de *a gândi numai* ce e drept şi bine. Mediocritatea personajului exclude gândul pedepsei totale, care ar trebui să fie, totuşi el sfârşeşte:

Bad is the world; and all will come to naught
When such ill dealing must be seen in thought.
(Richard III; III, VI 13—14).

Instrumentaţia temelor este cu o ştiinţă neîntrecută risipită în toată psihologia. O neaşteptată apariţie, ca acest scrib umil redactor al unor mârşăvii, pune tema într'o anume tonalitate; tema care se va amplifica în *Hamlet*, apare aici de nerecunoscut în neputinţa cuiva

faţă de o bucată de hârtie la care consimte într'o existenţă de patrusprezece versuri. E şi aici o neîncredere în gând, o dorinţă palidă de acţiune, dar cu deosebirea inexistenţei planurilor mentale.

The Comedy of Errors este o încercare nereuşită. Critica o consideră ca o glumă fără interes a lui Shakespeare, dar parcă nu ar fi aşa. Malone o datează la 1592. Furnivall la 1589, alţi critici moderni la 1591 şi Chambers nesigur la 1593; e scrisă după modelul comediei lui Plaut, *Menoechmi*. Intre comedia lui Plaut şi a lui Shakespeare diferenţa e că cel din urmă a exagerat voit prilejul erorilor. Motivele pentru care această comedie e nereuşită — singurele care o condamnă — par a fi pentru critica shakespeareană numai literare. Cauza — poate fi socotită întrucâtva literară — e niţeluş alta. Creaţia Dramei cere anumite dexterităţi poeziei. O virtuozitate fizică — asemănarea fraţilor între ei — se cere susţinută de asemănări şi deosebiri bine precizate, cu aceeaşi virtuozitate condusă în sentimente. Experienţa dramaturgică l-a integrat pe Shakespeare dela întâiele versuri în esenţialul Dramei; el a intuit straturile mărginaşe poeziei dramatice. Cunoscând ce trebue făcut, a fost sedus de cele două perechi de fraţi, de destinul lor tragic şi comic. Vom recunoaşte că în mişcarea scenică a autorului dramatic, fizicul nedeosebit al personajelor produce rezultatul voit. Deci fizic intenţia a reuşit. Tinereţea autorului a rămas mulţumită cu această ordine; iluzia scenică nu se conturează sufleteşte. Lirismul îl fură pe poet şi uită să rezolve psihicul personajelor; prins de cuvântul poetic de o parte, de făptura

trupească a Dramei de altă parte nu-şi desăvârşeşte tema. *Antipholus din Siracusa* pierde clipa supremă, în care amăgirea ar fi trebuit să ia proporţii printr'un joc de artificii sufleteşti încredinţând pe spectator de iluzia comică a erorilor; în loc de flux comic psihic, în care *mirarea* ar fi fost exploatată, Antipholus se trădează printr'un *aparte* cu o banală *întreţinere* a situaţiei scoborînd tot interesul ideii:
Antipholus of Siracuse (aside):

To me she speaks; she moves me for her theme:
What, was I married to her in my dream?
Or sleep I now, and think I hear all this?
What error drives our eyes and ears amiss?
Until I know this sure uncertainty,
I'll entertain the offer'd fallacy.
(The Comedy of Errors; II, II 180—185).

Se vede cum ideea minunată de a prelucra esenţialul unei farse, a rămas o schiţă abstractă umplută cu un joc trupesc. Drama cere psihologie. *The Comedy of Errors* este o dibuire a lui Shakespeare în straturile Dramei; căutând fără experienţă să le alăture a mers drept la idee, jucând acolo doar cu proprietăţi fizice. Astfel cea mai interesantă temă a Dramei a rămas la Shakespeare nerealizată. Aceeaşi lipsă se observă în *Love's Labour's Lost*. La dinamica verbală preţioasă, la satira graţioasă a euphuismului dramaturgul nu anexează scheletul necesar de faptă şi suflet. Rămâne un *jeu d'esprit*,

To seek the light of truth; while truth the while
Doth falsely blind the eyesight of his look.
(Love's Labour's Lost.; I; I, 75—76).

Dumaine: How follows that?
Berowne: Fit in his place and time.
Dumaine: In reason nothing.
Berowne: Something, then, in rime.
(Love's Labour's Lost; I; I, 98—99).

Superioritatea materialului încearcă prin bogăţia formală o cuprindere şi stăpânire totală a verbului; aceste calităţi nu duc departe de sonet sau madrigal factura lucrării, dar svâcnesc aici toate intensităţile lirice. *Romeo and Juliet* sudează toate straturile dintr'o trăsătură.

Aşezarea cronologică a lucrărilor lui Shakespeare — fie oricare dintre cele propuse de critici — prezintă o viziune completă şi treptată a lumii. Din vrajba trupurilor în *Richard III*,

A pair of star — crost lovers take their life.
(Romeo and Juliet; Prologue; 6).

Iubirea tragică se naşte în mijlocul luptei instinctelor şi în rânjetul felin eroii, doi pui de animale, rămaşi singuri se îmbrăţişează în întuneric; lumina ochilor nu le-a fost dată încă; s'au căutat în noapte, au crezut în vraja luminii de lună a pornirilor lor şi au adormit împreună. La simbolica descriere a trecerii nopţii în ziuă:

The gray — eyed morn smiles on the frowning night,
Chequering the eastern clouds with streaks of light;
And flecked darkness like a drunkard reels
From forth day's path and Titan's fiery wheels.
(Romeo and Juliet; II; III, 1—4).

făcută de un franciscan dubios, se adaugă versurile:

O, mickle is the powerful grace that lies
In herbs, plants, stones, and their true qualities:
For naught so vile on the earth doth live,
But to the earth some special, good doth give;
Nor aught so good, but, strain' d from that fair use,
Revolts from true birth, stumbling, on abuse:
Virtue itself turns vice, being misapplied;
And vice sometime's by action dignified.
(Romeo and Juliet; II; III, 15—22).

Lirica celor din somnul mineral şi vegetal urcă prin dragostea lui Romeo pentru Juliet la hipnoza forţelor nocturne şi infernale; dar totul rămâne sfâşietor de simpatic,

Tempering extremities with extreme sweet.
(Romeo and Juliet; Prologue II; 14).

Naşterea prin iubire în mineral şi vegetal a vibraţiilor fiinţei dă consistenţă imaginilor poetice, de pildă:

Arise, faire sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.
(Romeo and Juliet; II; II, 4—6).

In coloarea întregului — *sick and pale, sick and green* — frumusețea fizică devine solară și totul se supune unui suflet lunatec. Aceste condiții ideale romantice de fizicalizare a conștiințelor, metaforizarea realităților înglobate superficial, sau prin neînțelegerea lor, înlesnește înveninarea și rătăcirea unui sentiment. In acest caz cei care se iubesc nu sunt conștiințe; ei nu sunt nici măcar întruchiparea sentimentului în totală desfășurare; ei depind de o învălmășeală în fața bisericii, de o serbare cu măști, de razele înșelătoare ale lunii, de sticluțe cu otravă; vorba lor e exaltarea frumosului natural, iar ei sunt victimile unui ideal de o clipă. Intervenția naturii omenești în natură, când natura omenească nu este perfectă, se dovedește a fi o imposibilitate. Nici iubirea nu poate stăvili îngroparea vegetalelor în massa inertă, atunci când iubirea nu este iubire.

> Things base and vile, holding no quantity,
> Love can transpose to form and dignity:
> Love looks not with the eyes, but with the mind;
> And therefore is wing'd Cupid painted blind:
> Nor hath love's mind of any judgement taste;
> Wings, and no eyes, figure unheedy haste:
> And therefore is Love said to be a child,
> Because in choice he is so oft beguiled.
> (A Midsummer Night's Dream; I; I 232—239).

Iubirea dorită de Romeo se putea realiza în visul unei nopți de vară; în mijlocul verii când nopțile sunt scurte, când o noapte poate fi durata unui vis și visul

Eugène Delacroix: Hamlet

durata unei iubiri, Romeo şi Juliet fac o pereche graţioasă într'o pădurice. Dar pentrucă ei au un simţ al eternităţii, în copilăria lor vor fi trişti, nefericiţi şi înfrânţi. Celelalte perechi ştiu că această noapte de vară ne este dată să ne îndrăgim; timpul dă prilej eternităţii să joace, să petreacă, să râdă, să se obişnuiască cu lumea pământului. Lângă Romeo nu stă nicio zână! Dece regele şi regina feelor, Oberon şi Titania, nu-l cunosc pe Romeo? Puck nu poate glumi decât cu cei care trăiesc clipa.

Cu *A Midsummer Night's Dream* se măreşte spaţiul şi timpul colaborează cu divinitatea. Tragicul ajunge la comic prin *graţiosul* comun amândorora. Graţiosul subjugă tragicul şi comicul; irealul graţiosului nu poate fi realizat direct nici în tragic, nici în comic; aspectele naturale tragice şi comice vor utiliza elemente reale cât se poate de crude. Dependenţa graţiosului de *trecător*, de fazele devenirii, de armonia unei nopţi în miez de vară şi de *rătăcirea* posibilă în vis, în toate sensurile acestui vis, rătăcire aparentă, — de fapt o rătăcire spre împlinire, — dependenţa graţiosului de vieaţă este o nouă încercare de eliberare a dramei; eliberarea într'astfel încercată este însă o stare pe loc, o amăgire, o înşelare prin frumos. Simţul interior al eternităţii oprit de imperfecţia umană trece peste graţios în realitatea finală din *Romeo and Juliet*; armonia interioară şi exterioară împinsă de conlucrarea divinităţii cu omul flutură graţia unei eternităţi posibile în *A Midsummer Night's Dream*; infinita dragoste din natură.

Deslegarea eroilor în natura lor interioară printr'o rezolvare înşelătoare nu-i unifică cu principiul din punct

de vedere al existenţei. Principiul, cauză sau izvor al acţiunii, nu se poate opinti într'o stare înşelătoare. Intre natura unei stări şi principiul său, diferenţa este că natura hotărăşte starea să fie aşa cum e, şi principiul o face să activeze dintru început. Drama — mai ales drama lui Shakespeare — nu se înfăţişează printr'o amăgire a vreunui element component, care ridicându-se asupra întregului opreşte în loc contemplaţia. Natura unei stări este într'adevăr structura particulară a acelei stări; principiul acestei stări nu este însă complexul de pasiuni umane, care va mişca starea în alte stări ale devenirii, ci este cauza devenirii în înţelesul cuvântului principiu, adică *început*. Aflăm un început al Dramei, punct iniţial adamic, şi un sfârşit; sfârşitul caracteristic al acţiunii shakespeareane — una din cele mai măreţe acţiuni ale umanităţii — l-am subliniat în ruga din *The Tempest* (epilogul). Sfântul Ioan al Crucii spunea: *Acţiunea, care înconjoară şi întregeşte toate celelalte, este a gândi cu adevărat la Dumnezeu.* Deci contemplaţia însăşi este o acţiune. Shakespeare nu gândeşte într'altfel. Faptul că acest poet nu distinge, în sfera *Dramă, acţiune* de *contemplaţie* este revelator; o altfel de prezentare a lumii ar fi fost searbădă. Poetul ştia, împotriva unei păreri care s'a infiltrat în omul modern şi anume «acţiunea este inferioară contemplaţiei», că acţiunea este o îmbinare de forţe fizice şi ideale, că este un teren de luptă morală cu început şi sfârşit în actul pur aristotelic, că singură acţiunea contemplativă exprimă unitatea forţelor mereu în desbinare. In acest înţeles al Dramei se află opoziţia *libertate — natură* observată de

Kant. *Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist*; libertatea se strecoară în natură în diferite doze; acest ceva care se amestecă în natură este spiritul, sau spiritul nu este decât ceea ce numim noi libertate? O problemă care rămâne deschisă, dar care ne interesează aici doar tangenţial. Posibilitatea de libertate de care dispune un erou, legăturile şi conflictele diferitelor posibilităţi de libertate ale mai multor eroi, ţesătura invizibilă a libertăţii totale prezentă în conştiinţa omului, iată Drama; dela Caliban şi până la Prospero, celălalt pol al globului shakespearean, toţi eroii sunt gradaţi cu o anumită libertate. In setea eroilor după libertate, în lupta pentru cucerirea ei, în goana lumească a erorilor şi patimilor contemplatorul trebue să aibe o calitate: seninătatea. Legând şi deslegând omul poetul ajunge un iscusit meşter; dar iscusinţa lui trebue să fie senină. Seninătatea cu care lucrează nu este obiectivitate, imparţialitate, impersonalitate, realism, universalitate, ci este peste considerente ideale, religioase, etice, psihologice, politice, sociale şi literare o direcţie neschimbată. Drama plăzmuită perfect cere obiective platonice. Rămâne de controlat cât adevăr, bine şi frumos sunt în stare să dobândească eroii, dar poetul îi depăşeşte prin cunoştinţă şi măsură. Acuzatorii lui Shakespeare au contestat esenţa poeziei acestui înţelept; ei n'au văzut în interiorul versului alb cum liniştea inundă contrastele insolubile orientându-se spre clar. Spiritul Renaşterii, contrastarea facultăţilor omului, nu a obligat pe cel mai mare poet al acelui veac să rămână la contrastele interioare ale operii;

poetul s'a desăvârşit în adâncul fiinţei sale. Idealismul speculativ, concepţia istorică a realului, morala, amorala, stilul romantic, stilul clasic s'au confundat într'un surâs sau în melancolie. Ideile şi formele parcurg Renaşterea într'o asimbolie generală; ideile şi formele sunt intermediare prin care forţele naturii sunt dominate, dar ele nu se recunosc în canonul unitar al unei creaţiuni. Corespondenţele universale sunt zăpăcite de raţiune. Singură poezia încearcă sensurile, stabileşte direcţia, propune armonii. O perioadă euristică prin excelenţă nu poate fi decât provizorie; adoptarea tuturor ipotezelor este o metodă de a experimenta; cine, într'o epocă de curiozitate în care se verifică orice *working hypothesis*, are vreme să caute unitatea? Toate preocupările lui Lionardo da Vinci, pasiunea humanistă a lui Erasm şi colecţia de fapte şi gânduri a lui Montaigne dau o superficială impresie asupra imensului şantier de lucru al Renaşterii. Ici şi colo câte o afirmaţie nu face decât să confirme avatarul omului. Lucrătorii, cari au coborît pe ameţitoarele schele ale catedralelor evului de mijloc, ajunşi pe pământ, au întins pe pământ câmp de lucru uitând înălţimile la care s'au ridicat. Dar poetul nu uită niciodată. De fapt acest domeniu vag, nefixat material, este un *bonum vacans* pentru contemplativi, proprietar devine cine n'are instinctul proprietăţii; poeţii sunt de obiceiu dispuşi să lepede raţiunea, materia, pentru înălţimile albastre.

Deci, încordarea sentimentului shakespearean curbează traiectoria preocupărilor şi iese din comedia amorului

amăgitor. Imperfecţiunile îşi fac loc cu cât armoniile sunt mai clare în conştiinţa operii.

> Sit, Jessica. Look, how the floor of heaven
> Is thick inlaid with patines of bright gold:
> There's not the smallest orb which thou behold'st
> But in his motion like an angel sings,
> Still quiring to the young — eyed cherubins, —
> Such harmony is in immortal souls;
> But whilst this muddy vesture of decay
> Doth grossly close it in, we cannot hear it.
> (The Merchant Of Venice; V; I, 58—65).

Antinomiile sunt secondate de personaje ca *Shylock*, *Sir John Falstaff*, melancolicul *Jaques* din *As You Like It*, *Malvolio*, *Autolycus* şi cortegiul întreg al lighioanelor naturii. Comedia se îndurerează; comedia nu are o semnificaţie absolută decât printr'un apel continuu la realitatea tragică; comedia trece întâiu prin tragic ca să se nască şi sfârşeşte tragic sau într'o formă, care s'ar putea numi *in statu quo ante*. Existenţa comediei e înglobată în realitatea tragică, mărginită de ea şi zădărnicită. Un poet nu va fi niciodată despărţit de tragic; părerea comună socoteşte că un poet este un drumeţ al regiunilor eterate, el nu ar avea nimic comun cu realitatea; Homer, Eshil, Dante şi Shakespeare cunosc mult mai bine realitatea tragică decât drumurile Olimpului sau ale Paradisului. Apercepţia transcendentală a poetului vine din cunoaşterea antinomiilor existenţei, din formele satanice ale erorilor, din

multitudinea stărilor raportate la unitate. Libertatea fizică şi psihică a comicului se comprimă mereu mulţumindu-se în viitor cu paradoxele bufonilor, cu silogisme false, cu sărituri momentane în comic. Comedia nu are un echilibru gnoseologic; comedia are *calităţi a priori.*

Să amintim scena despărţirii din tragi-comedia *Troilus and Cressida.* Iubirea lui Troilus — citată de Shakespeare în celelalte piese ca tipică — e un răspuns pentru sfârşitul comediei amorului în opera sa.

Cressida: Troilus, farewell! one eye yet looks on thee;
But with my heart the other eye doth see.
Ah, poor our sex! This fault in us find.
The error of our eye directs our mind:
What error leads must err; O, then conclude
Minds sway'd by eyes are full of turpitude. (Exit)
Thersites: A proof of strength she could not publish more,
Unless she said « My mind is now turn'd whore ».
Ulysses: All's done, my lord.
Troilus: It is.
Ulysses: Why stay we, then?
Troilus: To make a recordation to my soul
Of every syllable that here was spoke.
But if I tell how these two did co-act,
Shall I not lie in publishing a truth?
Sith yet there is a credence in my heart,
An esperance so obstinately strong,

That doth invert th'attest of eyes and ears;
As if those organs had deceptious functions,
Created only to calumniate.
(Toilus and Cressida; V; II; 104—121).

In afară de faptul că Troilus înţelege mai mult, decât toţi ceilalţi eroi cari s'au mulţumit a fi simpli îndrăgostiţi, se lămureşte în durerea sa o argumentaţie, care revine în gândurile eroilor principali din tragediile marilor pasiuni. Durerea încearcă să înţeleagă; dar nu va înţelege nimic dintr'o despărţire, pentrucă pornirile sunt greşite. Cuvântul *dragoste* (iubire, amor) întrebuinţat în vorbirea obişnuită cu zeci de înţelesuri, trece în Dramă cu toate înţelesurile; dacă în vorbirea obişnuită se întrebuinţează la un moment dat cu un anume înţeles, în Dramă într'o anume clipă i se acordă cuvântului două înţelesuri. Scolasticii disting în dragoste *amor beneficentiae* şi *amor concupiscentiae;* jocul Dramei admite când izvorul altruist al primului înţeles, când cel egoist al celui de al doilea. Fazele dragostei ating rar iubirea pură, ele se apropie de *plăcere, vanitate, amor propriu, egoism*; conceptele pure nu sunt dramatice, decât dacă se întrevăd. Troilus poartă corupţiunea lăuntrică, până la întrebarea care diferenţiază perfecţiunea de imperfecţiune, în clipa majoră a crizei: *This she? if beauty have a soul, this is not she...; if there be rule in unity itself, this is not she.* O mirare sigură, bărbătească, o afirmaţie a purităţii naturii raţionează în personaj, dar rezultatul e o nouă patimă; între două pasiuni Troilus exclamă:

O madness of discourse,
That cause sets up, with and against itself!
Bi-fold authority! where reason can revolt
Without perdition, and loss assume all reason
Without revolt: this is, and is not, Cressid!
Within my soul there doth conduce a fight
Of this strange nature, that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth.
(Troilus and Cressida; V; II, 139—146).

Studiul cazurilor de conştiinţă are în concret dificultăţi nesoluţionate; cazuistica rămâne cu sensul ei peiorativ. Nu vom încerca să justificăm logic tot fenomenul dramatic sau să menţionăm valoarea logică a judecăţilor din drama elizabetană; vrem să dovedim însă conjuncturile conştiinţei cu ceea ce în gând sau în realitate este absolut ca direcţie. Istovitoarele pasiuni bat ca apele mării în furtună, omul ca un tot fărâmiţat în naufragiu vede, ar putea fi salvat,

But when we in our viciousness grow hard, —
O misery on't! — the wise gods seal our eyes;
In our own filth drop our clear judgements; make us
Adore our errors; laugh at's, while we strut
To our confusion.
(Antony and Cleopatra; III; XI; 111—115)

Samuel Butler îndrăsneşte să spună că *Viaţa e distribuirea unei erori sau a erorilor.* O astfel de afirmaţie

poate fi contrazisă de alte afirmaţii şi alambicată cu o sumă de judecăţi simple; o singură afirmaţie asupra *vieţii* este întotdeauna superficială, după cum ar fi riscată o singură afirmaţie asupra omului lui Shakespeare. Dacă noi căutăm să dovedim intersecţiile din gândul eroului, este pentrucă ni se pare însemnată sublinierea unui mers al gândurilor care întunecă şi lasă lumină în fenomenul Dramă. Intr'o singură tragedie o singură exclamaţie dă sens materialului întreg; câteva versuri, spuse chiar de un personaj secundar, ridică dialogul la valoare generală, îl sileşte să bată în punctul înalt care deschide orizonturi. In destinul vertiginos din *Julius Caesar* personajele nu au răgaz să clarifice drama lor; obsesiile au subjugat, dialogul joacă între eroi, însă iată cum din planul al doilea *Messala* suspendă o clipă acţiunea:

> O hateful Error Melancholy's child
> Why dost thou show to the apt thoughts of men
> The things that are not? O Error, soon conceived,
> Thou never comest unto a happy birth,
> But kill'st the mother that engender'd thee!
> (Julius Caesar; V; III; 62—71).

Dacă exclamaţia lui Messala ar lipsi, n'ar dăuna cu nimic întregului tragic; de ce artizanul dramatic simte nevoia s'o intercaleze cel puţin odată într'o acţiune? De ce, cu toate că momentele relevate suspendă acţiunea distrăgând atenţiunea dela actual, ele sunt des întrebuinţate.

Un meşteşugar, sub observaţia căruia stă tot materialul, va isbuti să reglementeze într'un fel lucrarea sa.

Shakespeare scriind o dramă, recunoscând în materialul lucrării sale o amalgamare de norme, căuta ca un bun meşteşugar rostul încheieturilor gândirii logice a acţiunii voinţii, a sentimentului. In zăpăceala normelor trebuia să existe posibilităţi de limpezire a structurii; o necesitate a meşteşugarului şi mai ales a normelor care se vor ideale, fixează în curgerea tulbure *puncte normative*. Shakespeare cunoştea normele? Shakespeare, compilator şi poet genial, scria pentru ideea de adevăr, bine şi frumos? E greu de afirmat şi de susţinut că un poet dramatic ţinteşte claritătţi intelectuale, dar se poate în tâmpla, ca fără voia lui constituţia operei sale să-l ducă spre ideal. Dialogul dramatic are virtuţi normative puse în valoare de Platon; dinamismul Dramei, mişcare a forţelor către ideal, idealul fiind prin natură motor şi conducător, va face parte din orice dialog care conţine judecăţi de valoare. Punctele normative în Dramă din cauza clar-obscurului literar sunt adesea de neobservat; mişcarea către ideal se îndeplineşte prin ele, chiar dacă sunt antitetice. Opera shakespeareană există prin antinomii, însă toate în primul plan al înfăţişării.

Drumul normelor în literatură este dela frumos, sentiment, voinţă la idee; e un drum care începe de jos în sus; drumurile de acest fel sunt blestemate să întârzie între aberaţii, şi literatura e nevoită să răscolească în special toate posibilităţile sentimentului şi ale voinţei. Funcţia de a face literatură e scuzată prin cercetări mereu noui în clasele fundamentale de norme: sentiment şi voinţă, sau prin poezie; însă cercetările literare nu au valoare, decât dacă literatorul are limpezite normele în

conştiinţa sa; într'altfel literatura este în întregime nejustificabilă. Şi faptele ne dovedesc că numai acea literatură este justificată care înăuntrul operei mânueşte cu ştiinţă mai cu seamă aberaţiile sentimentale şi volitive pentru *o nouă ilustrare a normelor.*

Un personaj cu totul adecvat unei norme este o irealitate; un personaj prin natură e aberativ, adică supus greşelii. Când fenomenul literar îşi propune să construiască *archetipuri*, oameni ideali, modele eterne, ţine seama de imperfecţia naturală, fapt care reţine literatura între conflicte normative, şi chiar între conflictele existenţei fizice, sentimentale şi voluntare. Existenţa în Dramă implică luarea în considerare a naturii *aşa cum e* pentru a o transforma în *aşa cum trebue să fie*, dar când *arată cum trebue să fie* Drama s'a sfârşit; domeniul Dramei literare se află deci determinat, personajul dramatic nu poate fi decât un *prototip*, un exemplar de frunte al speciei umane. Astfel facem deosebirea dintre *Miracolul dramatic* şi *Dramă*; în Miracol personajele sunt archetipurile adevăratei existenţe, pe când în Dramă personajele sunt prototipurile unui material părelnic existent.

Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear, Coriolanus sunt pildele lui Shakespeare pentru a dovedi încă odată şi într'o anumită formă tragică, itinerarul necunoscutului spre cunoscut, lipsa de echilibru în concret a normelor între ele, discordia între natură şi norme. Materialul prototipului shakespearean se află într'o făptură tragică, care însumează personajele principale ale dramelor citate mai sus; urmărind aceste tragedii vom cunoaşte drama poetului elizabetan în esenţă, vom cunoaşte

originele omului modern şi direcţia lui spirituală mai cu folos decât aşa numitul sentiment shakespearean.

Omul este fiul unui rege. Spiritul acestui rege se plimbă pe terasele castelului din Elsinore. O ţară putredă aşteaptă pe necunoscutul, care ascultând poruncile spiritului regal va aduce linişte. Omul se va numi Hamlet. Spiritul tatălui său e văzut de oameni; el trece pe lângă oameni în miez de noapte şi nici cel mai bun prieten al omului nu ştie *in what particular thought to work...* Ochiul minţii — *the mind's eye* — se turbură.

Omul presimte.

Hamlet: Seems, madam! nay, it is; I know not « seems ».

(Hamlet, Act. I, Sc. II; 76).

Liniştea e adevărul; să-l cercetăm, cu toate că vom fi între timp răzbunători;

foul deeds will rise,
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.
(Hamlet, Ac. I, Sc. II; 256—257).

Când spiritul întâlneşte omul, strigătul omului este:

O, answer me!
Let me not burts in ignorance.
(Hamlet, Act. I, Sc. IV, 45—46).

Insă după chinuitoarea luptă,

O, God! Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall live behind me!
(Hamlet, Act. V, Sc. II; 357—358).

« Noapte bună, dulce prinţ... ». Oamenii vor stărui în greşeli *(men's minds are wild)*. Naivul prinţ al Danemarcei crede, că îşi poate răscumpăra greşelile pe pământ; e din această cauză cel mai bun dintre tragici.

Cu cât prototipul tragic e mai mult reţinut între straturile inferioare ale conştiinţei umane cu atât eroul e mai evident în gest. Erorile lui *Othello*, *Lear*, *Coriolanus* înlănţuesc fiinţa în cele mai afundate ţinuturi ale iadului. Strigătele lor ajung la cer trecând înfricoşetoare prin duhul nostru; glasurile greşelilor lor sunt atât de puternice, încât marginea raţiunii e trecută în spre nebunia totală.

Cea mai desăvârşită lucrare a lui Shakespeare este *Macbeth*. Omul ajunge rege *în trup*, nu *în spirit*. Mersul gândurilor vrăjitoarelor în toate direcţiile consecinţelor tragice ale omului demonizat este cea mai limpede analiză a Dramei.

Pământul e în jumătate întuneric şi oamenii nu ştiu să vadă în ceaţă. « Oare am mâncat din rădăcina nesănătoasă, care face judecata prizonieră? ». Şi duhurile vin cu gânduri muritoare cuprinzând femeia şi pe el înşuşi. « Fiecare funcţiune corporală se îndreaptă spre fapta teribilă ». Şi somnul dispare, « nevinovatul somn », « Macbeth nu va mai trebui să doarmă ». Femeia şi bărbatul vorbesc:

be not lost
so poorly in your thoughts.
Macbeth: To know my deed, 'twere best not know myself.

(Macbeth, Act. II, Sc. II; 72—74).

Şi gândurile au adus creaţia falsă: un pumnal al gândului — *a dagger of the mind.*

Groaza şi îndoiala *sunt*, doar pentru cel care stând în marea îmbrăţişare a lui Dumnezeu vrea să lupte... Unii cad ca Banquo, alţii învinge ca Macduff.

Şi între timp Macbeth continuă să cadă.

> Time, thou anticipat'st my dread exploits;
> The flighty purpose never is o'ertook
> Unless the deed go with it...

Gândul se supune faptei; omul îşi încoronează gândurile cu fapte — *to crown my thoughts with acts.* Şi Timpul macină: « mâine, şi mâine, şi mâine... ».

In cea din urmă clipă Macbeth va mărturisi: « Şi să nu mai fie crezuţi aceşti duşmani amăgitori, care ne înşeală în vorbe cu două înţelesuri, care ne aduc cuvânt de făgăduinţă la urechea noastră, şi ne frâng nădejdea! ». Astfel gândul de vrăjitoare pierde pe om. Macbeth va lupta, noi ştim că e pierdut, dar cât de adevărat e, că el luptă şi azi cu Macduff.

Macbeth: And damn'd be him that first cries
« Hold, enough! ».
(Exeunt luptând)
(Macbeth, Act. V, Sc. VII; 63).

Intr'adevăr, o astfel de vieaţă e un blestem. Shakespeare ştie, că vieaţa noastră pe pământ e o poveste de iarnă. Toate furtunile sunt stârnite de magia vreunui Prospero. Totuşi în mijlocul acestei eterne ierni dela

începutul lumii și până la sfârșit se află o insulă. Acolo sunt făpturi sburătoare, văzduhul e străbătut de melodii și Dumnezeu stă deasupra apelor unui naufragiu omenesc. La această insulă a armoniei lăuntrice, unde timpul încremenește și eternul feminin sau Hermiona înghețată în iarna pământului coboară în lume pe muzica sferelor aducând primăvară, la această insulă putem naufragia cu toții. E o insulă a sunetelor poeziei...

Luând în considerare durata unei forme observăm că orientarea spirituală, chiar când întrebuințează imperfecta spiritualitate a artei și a poeziei, găsește în timp și între aparențe subsistența veșniciei, dar o găsește pe linia de hotar. Pentru noi omul spiritual este sfântul. Pe linia de hotar între erou și sfânt se strecoară arta și poezia. Mai este poezia un *joc al aparențelor* în aceste locuri? Poate că da, poate că nu.

Drama învecinându-se cu absolutul, fenomenele de dedesubt ar trebui să fie dominate, jocul aparențelor nimicit; omul ar trebui de-acum înainte să se roage.

Cea din urmă svâcnire a geniului omenesc se numește cu un cuvânt greșit ales, Renașterea. Tradiția greacă nu a renăscut, pentrucă nu avea îngăduința tradiției creștine. Ele au dat o luptă, și sunt încă în luptă. Nașterea culturilor italiană, spaniolă, franceză, engleză și germană se datorește încercărilor de unire a acestor două tradiții. Dela Dante la Goethe spiritul european înregistrează fazele confruntării a două tradiții. Cea din urmă încercare de armonizare o îndeplinește *Faust*.

Shakespeare apare în mijlocul luptelor încercând supraomenește limpezirea erorilor. Cu toată demonica

sa fiinţă el meditează. In acel timp şi până în zilele noastre nu a existat o ierarhie. Complexul de sensuri al tradiţiilor se oglindeşte în opera shakespeareană. Istoria Renaşterii este istoria unei absenţe spirituale, disperare care sfârşeşte cu noi. Astăzi toate tradiţiile (hindusă, chineză, greacă, creştină şi musulmană) vor întronarea unei ierarhii în contemporaneitate. A cunoaşte pe Shakespeare însemnează a ne cunoaşte anarhia, a cunoaşte drama absenţei unei tradiţiuni în om. Shakespeare arată origina confuziei. Luciditatea lui Shakespeare e o judecată a lumii noastre [1]).

[1]) Citaţiunile din acest capitol sunt făcute în textul original, pentru a dovedi argumentul epilegomenelor cu expresiunile poeticei lui Shakespeare.

BIBLIOTECA Centrală Universitară

ANEXE

Anexa 1

TABLOU CRONOLOGIC CU DATELE INSEMNATE ALE VIEŢII ŞI OPEREI LUI SHAKESPEARE

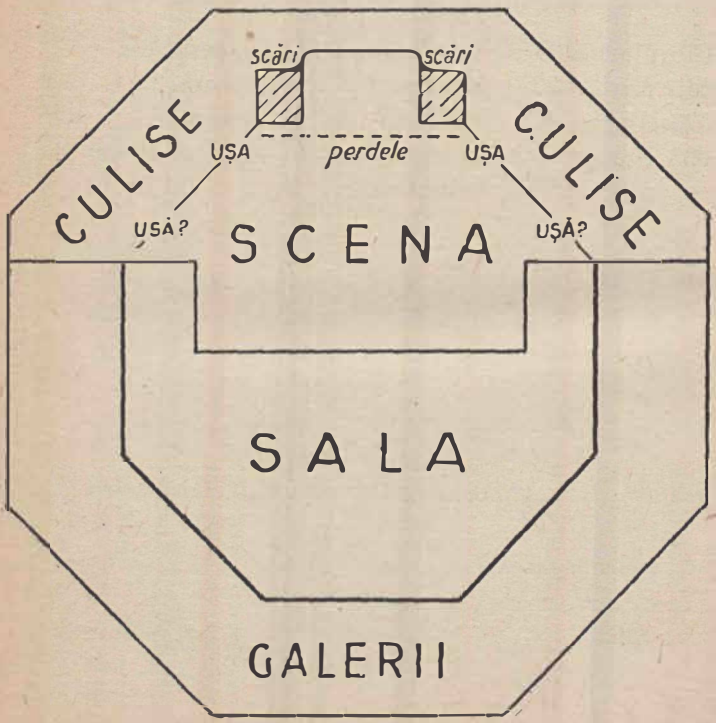
1558 Noemvrie 17	Urcarea pe tron a Reginei Elisabeta a Angliei.
1564 Aprilie 26	Botezul lui William Shakespeare.
1582 Noemvrie 27	Căsătoria lui Shakespeare.
1583 Mai 26	Botezul Susanna Shakespeare.
1585 Februarie 2	Botezul lui Hamnet şi Judith Shakespeare.
1592 Martie 3	Reprezentarea lui 1 Henry VI. (Partea doua şi a treia între 1590—1591).
1592—1593	« Richard III »; « Comedia Erorilor ».
1593 Aprilie 18	« Venus şi Adonis ».
1593—1594	« Titus Andronicus ». « Imblânzirea Indărătnicei ».
1594 Mai 9	« Răpirea Lucreţiei ».
1594—1595	« Doi tineri nobili din Verona »; « Zadarnice chinuri de dragoste »; « Romeo şi Juliet ».
1595—1596	« Richard II »; « Visul unei nopţi în miez de vară ».
1596 August 11.	Inmormântarea lui Hamnet Shakespeare.

1596—1597..	« Regele John »; « Neguțătorul din Veneția ».
1596 Noemvrie 9.	Blazonul lui John Shakespeare.
1597—1598	1 și 2 « Henry IV ».
1598—1599	« Mult Sgomot pentru nimic »; « Henry V ».
1599	Deschiderea Teatrului Globe.
1599—1600	« Iulius Caesar »; « Cum vă Place »; « Noaptea Regilor ».
1601 Februarie 8	Revolta lui Essex.
1601 Septemvrie 8	Inmormântarea lui John Shakespeare.
1600—1601	« Hamlet »; « Văduvele vesele din Windsor ».
1601—1602	« Troilus și Cressida ».
1602—1603	« Bine-i tot ce sfârșește bine ».
1603 Martie 24	Moartea Reginei Elisabeta
1603 Mai 19	Constituirea Companiei Regelui.
1604—1605	« Măsură pentru măsură »; « Othello ».
1605—1606	« Regele Lear »; « Macbeth ».
1606—1607	« Antoniu și Cleopatra ».
1607 Iunie 5	Căsătoria Susannei Shakespeare cu John Hall.
1607—1608	« Coriolanus »; « Timon din Atena ».
1608 Februarie 21	Botezul Elizabetei Hall.
1608 Septemvrie 9	Inmormântarea mamei lui Shakespeare.
1608—1609	Compania Regelui cumpără Teatrul Blackfriars.
1608—1609	« Pericles ».
1609 Mai 20	« Sonetele ».

1609—1610	« Cymbeline ».
1610	Probabila strămutare a lui Shakespeare la Stratford.
1610—1611	« Poveste De Iarnă ».
1611—1612	« Furtuna ».
1612—1613	« Henry VIII ».
1613 Februarie 14	Căsătoria Principesei Elizabeth cu Frederic Elector Palatin.
1613 Iunie 29	Teatrul Globe incendiat.
1616 Februarie 10	Căsătoria Judithei Shakespeare cu Thomas Quiney.
1616 Martie 25	Testamentul lui Shakespeare.
1616 Aprilie 23	Moartea lui Shakespeare.
1623 August 6	Moartea Anei Shakespeare.
1623 Noemvrie 8	Apare « Intâiul Folio » al operei shakespeareane.

Anexa 2

SCHEMA OCTOGONALĂ A TEATRULUI GLOBE AȘA CUM SE PRESUPUNE CĂ A FOST INTRE ANII 1599 și 1613



Anexa 3

EDIŢIUNI ŞI EDITORI

Cercetătorii englezi au selecţionat textele shakespeareane abia în ultimele decenii. Din textele publicate în timpul vieţii lui Shakespeare în afară de « Venus şi Adonis » (1593), « Răpirea Lucreţiei » (1594) şi « Sonetele » (1609) toate celelalte au fost tipărite de editori piraţi fără consultarea şi autorizaţia autorului. Manuscrisele pieselor de succes erau furate sau copiate după textul întrebuinţat pe scenă. Astfel au apărut numeroase volume şi ediţiuni variate ca text numite: *Quarto*. Sunt între aceste *Quarto* unele bune altele false (« good Quartos », « bad Quartos »). Intre cele bune, după Pollard, înfăţişăm lista celor patrusprezece piese:

Titus Andronicus	1594
Richard II	1597
Richard III	1597
Love's Labour's Lost	1598
1 Henry IV	1598
Romeo and Juliet	1599
Merchant of Venice	1600
Much Ado about Nothing	1600
2 Henry IV	1600

Midsummer Night's Dream	1600
Hamlet	1604—5
Lear	1608
Troilus and Cressida	1609
Othello	1622

După cum se vede, ediţiunile Quarto au continuat şi după moartea lui Shakespeare. In 1619 William Jaggard a publicat nenumărate texte în mare parte greşite. Ele au creat cercetătorilor confuzii, limpezite cu greutate în ultimul deceniu.

La 1623 apare ediţiunea de bază a operelor poetului, cunoscută sub denumirea « Intâiul Folio »: « Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published, according to the True Originall Copies. By Isaac Iaggard and Ed. Blount London 1623 ». Ingrijirea ediţiunii au avut-o camarazii de teatru John Heminge şi Henry Condell.

« Folio 2 » apare în 1632; « Folio 3 » 1663 şi 1664; « Folio 4 » 1685.

Rowe în 1709, *Pope* în 1725 şi *Theobald* în 1734 vor edita cu aproximaţie critică operele complete.

Dr. Samuel Johnson aduce clarificări în ediţiunea sa din 1765.

E. Malone la 1790 cu mult simţ critic înjghebează opera completă a lui Shakespeare; revizuită de J. Boswell ediţia e cunoscută sub numele « *The Third Variorum Shakespeare, 1821* ».

Alte ediţiuni de valoare:

The Cambridge Shakespeare, 1891—1893, 9 vol. W. A. Wright.

The Shakespeare Quarto Facsimiles, 1885—1891, 43 vol. F. J. Furnivall şi alţii.

The New Variorum Shakespeare, 1871—, H. H. Furness şi alţii o ediţie bogată a tuturor variantelor şi datelor existente, încă neterminată.

Pentru început sunt recomandabile ediţiunile originale într'un volum « standard ».

The Complete Works of Shakespeare, edited by W. J. Craig (Oxford University Press) sau

The Works of William Shakespeare, (Shakespeare Head Press, Oxford, Blackwell.), şi

The Shakespeare Apocrypha, edited by Tucker Brooke (Oxford).

Informaţiuni noui şi o nouă ediţie a întregei opere au plănuit şi o îndeplinesc Sir Arthur Quiller-Couch şi John Dover-Wilson din 1921; fiecare piesă într'un volum cu note şi comentarii preţioase: *The New Shakespeare* (Cambridge).

N. B. Citaţiunile din textul shakespearean, în traducere sau în original, sunt făcute după ediţia W. J. Craig (Oxford University Press 1930).

Anexa 4

BIBLIOGRAFIE

Începând cu secolul al douăzecilea studiul vieţii şi operei lui Shakespeare a fost luat în considerare cu mai multă seriozitate de câţiva critici şi cercetători englezi. Documentele rămase şi textele au fost studiate cu bun simţ înlăturându-se fanteziile atâtor scriitori despre Shakespeare. Mulţumită acestor strădanii, cea mai mare parte din uriaşa bibliografie existentă nu are şi nu va mai avea valoare. Lista bibliografiei care urmează e departe de a fi completă, ea nu are decât scopul de a arăta drumul cel bun cetitorului interesat, drumul pe care l-am urmat şi noi.

1. *The Shakespere Allusion-Book:* A Collection of Allusions to Shakespere From 1591 to 1700, 2 vol. Originally Compiled By C. M. Ingleby, Miss L. Toulmin Smith, and by Dr. F. J. Furnivall with the Assistance of The New Shakespere Society: Re-edited, Revised and re-arranged with an Introduction by John Munro (1909), and now re-issued with a Preface by Sir Edmund Chambers. (Oxford University Press, 1932).

2. *E. K. Chambers:* William Shakespeare, A study of Facts and Problems. 2 vol. (Clarendon Press 1930).

3. *E. K. Chambers :* The Elizabethan Stage ; 4 vol. (Clarendon Press, 1923).

4. *Beatrice White :* An Index to Chambers's « William Shakespeare » and « The Elizabethan Stage ». (Clarendon Press, 1934).

5. *E. K. Chambers :* Shakespeare, a survey. (Sidgwick, Jackson).

6. *Sidney Lee :* A Life of William Shakespeare. (Smith Elder, 1908).

7. *Shakespeare's England :* an Account of the Life and Manners of his Age. 2 vol. (Clarendon Press, 1916).

8. *G. B. Harrison :* An Elizabethan Journal.

9. *G. B. Harrison :* A second Elizabethan Journal.

10. *G. B. Harrison :* A Last Elizabethan Journal.

11. *J. Dover Wilson :* Life in Shakespeare's England. (Cambridge, 1926).

12. *J. Dover Wilson :* The Essential Shakespeare (Cambridge, 1935).

13. *Walter Raleigh :* Shakespeare (Macmillan, 1928).

14. *John Drinkwater :* Shakespeare (Duckworth, 1933).

15. *Harley Granville-Barker :* Prefaces to Shakespeare 3 vol. (Sidgwick, 1927, 1930, 1937).

16. *A. C. Bradley :* Shakespearean Tragedy (Macmillan, 1904—1937).

17. *A. Quiller-Couch :* Shakespeare's Workmanship (Benn, 1918—1930).

18. *W. Hazlitt :* Characters of Shakespeare's Plays (Oxford University Press, 1818—1934).

19. *A. W. Pollard:* Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text (Cambridge 1920).

20. *Pollard, Greg, Thompson, Dover Wilson, Chambers:* Shakespeare's Hand in the Play of *Sir Thomas More*, (Cambridge 1923).

21. *Granville-Barker and Harrison:* Companion to Shakespeare Studies (Cambridge, 1934).

22. *A. Ralli:* A History of Shakespearian Criticism, 2 vol. (Oxford University Press, 1932).

23. *D. Nichol Smith:* Shakespeare Criticism (Heminge and Condell to Carlyle). (Oxford, The World's Classics).

24. *Anne Bradby:* Shakespeare Criticism (Twentieth Century). (Oxford, The World's Classics).

25. *E. M. Thompson:* Shakespeare's Handwriting. (Clarendon Press, 1916).

26. *P. Simpson:* Shakespearian Punctuation. (Clarendon Press, 1911).

27. *G. C. Taylor:* Shakespeare's Debt to Montaigne. (Cambridge-Harvard, 1925).

28. *G. Hubbard:* On the Site of the Globe Playhouse of Shakespeare (Cambridge, 1923).

29. *C. F. E. Spurgeon:* Shakespeare's Imagery (Cambridge, 1935).

30. Shakespeare in Pictorial Art (Special Number of « The Studio », 1916).

31. *E. Gordon Craig:* 75 Woodcuts: Hamlet (The Chranach Press, Weimar; 1930, 1931).

CUPRINSUL

	Pag.
VIEAȚA	7
OPERA	87
1 Henry VI	88
2 Henry VI	93
3 Henry VI	96
Richard III	97
Comedia Erorilor	105
Titus Andronicus	108
Imblânzirea Indărătnicei	112
Doi Tineri Din Verona	117
Zadarnice Chinuri De Dragoste	122
Romeo Și Juliet	130
Richard II	140
Visul Unei Nopți In Miez De Vară	148
Regele Ioan	156
Negutătorul Din Veneția	162
1 Henry IV	169
2 Henry IV	174
Mult Sgomot Pentru Nimic	179
Henry V	188
Iulius Caesar	195
Cum Vă Place	203
Noaptea Regilor sau Ce Ați Voi	210
Văduvele Vesele Din Windsor	218
Hamlet	222
Troilus Și Cressida	234
Bine-i Tot Ce Sfârșește Bine	243

Pag.

Măsură Pentru Măsură 251
Othello 259
Regele Lear 270
Macbeth 279
Antoniu Şi Cleopatra 291
Coriolanus 300
Timon Din Atena 309
Pericles 313
Cymbeline 316
Poveste De Iarnă 319
Furtuna 330
Henry VIII 339
Poemele 344
Apocrifele 346

CRITICA SHAKESPEAREANĂ 351
EPILEGOMENE 365

ANEXE.

1. Tablou cronologic cu datele însemnate ale vieţii şi operei lui Shakespeare.
2. Schema Teatrului Globe.
3. Ediţiuni şi Editori.
4. Bibliografie.

INSTITUTUL PEDAGOGIC DE 3 ANI
— BUCUREŞTI —
BIBLIOTECA

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ BUCUREŞTI

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Titlul ediţiunii Folio 1623 cu gravura de Martin Droeshout.
2. Shakespeare (Portretul Grafton).
3. Shakespeare (Portretul Felton).
4. Shakespeare (Portretul Droeshout).
5. Shakespeare (Portretul Lumley).
6. Londra cu Teatrul Globe la 1610.
7. Londra cu Teatrul Globe la 1616.
8. Teatrul Globe la 1612.
9. Desenul lui De Witt reprezentând interiorul Teatrului Swan-Londra la 1596.
10. O reprezentaţie shakespeareană la Red Bull în Londra la 1672.
11. Henry Wriothesley, conte Southampton, protectorul lui Shakespeare.
12. Trei iscălituri pe diferite acte ale lui William Shakespeare.
13. Trei iscălituri pe testamentul lui William Shakespeare.
14. Versuri din « Sir Thomas More » scrise de Shakespeare.
15. Eugène Delacroix: Hamlet.
16. Eugène Delacroix: Hamlet.

MONITORUL OFICIAL ŞI
IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAŢIONALĂ
BUCUREŞTI

VERIFICAT
2007

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREŞTI

VERIFICAT
1987

Lei 3,00